

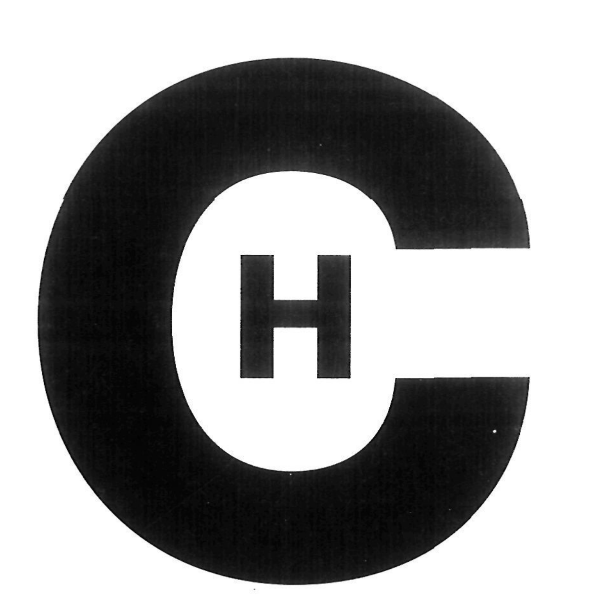
729
marzo 2011

Cuadernos Hispanoamericanos

Artículos de
Julio Llamazares
Héctor Abad Faciolince
Ángela Vallvey
Agustín Fernández Mallo
Luis Muñoz
Santos Sanz Villanueva

Ilustraciones de Pablo Pino

Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo



729
marzo 2011

Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo
Ministra de Asuntos Exteriores y de Cooperación
Trinidad Jiménez
Secretaria de Estado para la Cooperación Internacional
Soraya Rodríguez Ramos
Director AECID
Francisco Moza
Director de Relaciones Culturales y Científicas
Carlos Alberdi
Jefe del Departamento de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Miguel Albero
Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente
por Pedro Lain Entralgo. Luis Rosales. José Antonio Maravall,
Félix Grande y Blas Matamoro.

Director: **Benjamin Prado**
Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/11/13. Subscripciones: 91 582 79 45
e- mail: cuadernos.hispanoamericanos@aecid.es
Secretaria de Redacción: **Elena García Valdivieso**
e-mail: elena.garciavaldivieso@aecid.es
Suscripciones: **María del Carmen Fernández Poyato**
e-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es
Imprime: Solana e Hijos, A.G., S.A.U.
San Alnfonso, 26. La Fortuna, Leganés.
Diseño: **Cristina Vergara**
Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 0011-250 X - NIPO: 502-11-003-7
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca

La revista puede consultarse en
www.cervantesvirtual.com

729 Índice

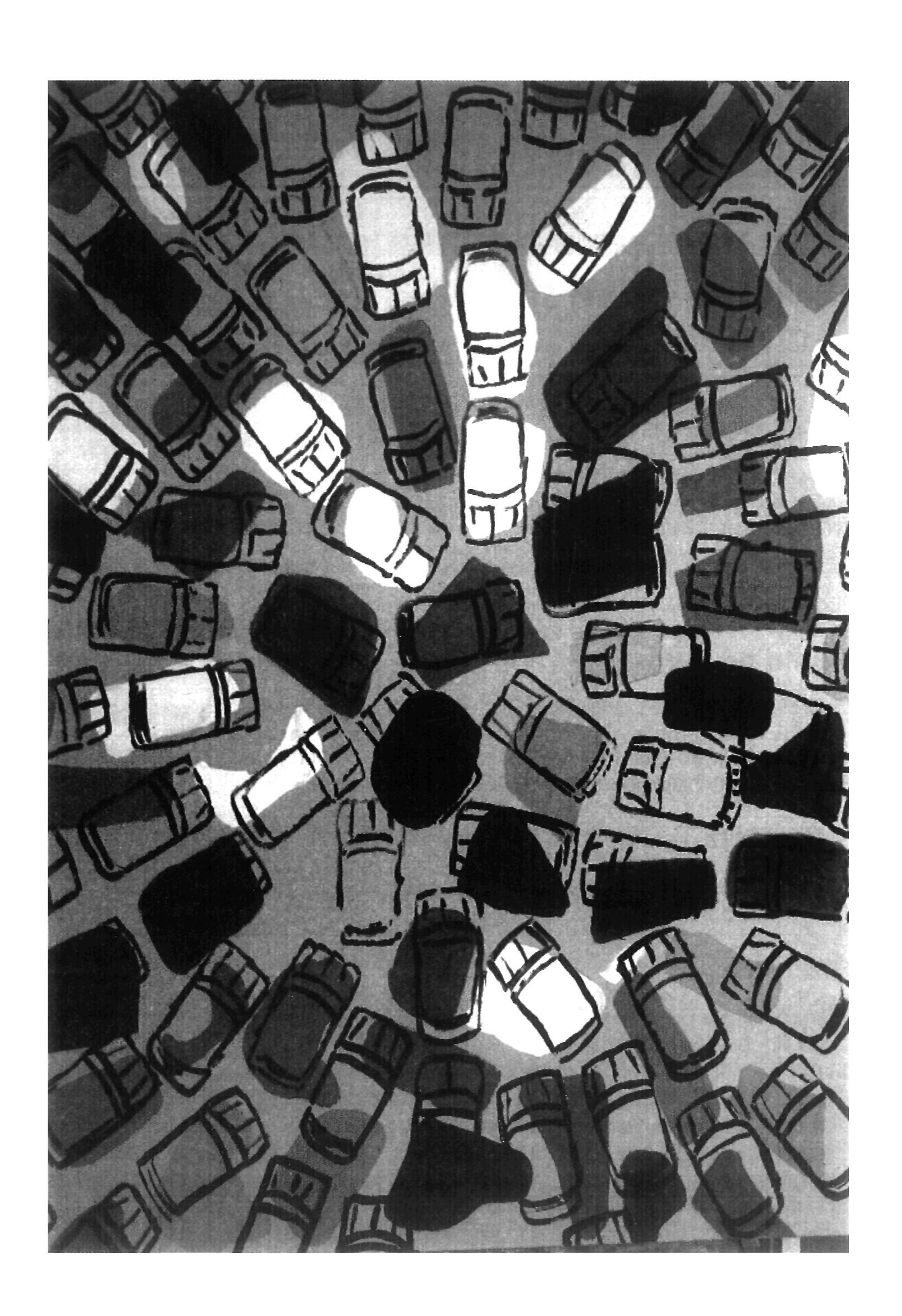
El oficio de escribir

Mesa revuelta

Punto de vista

Entrevista

Biblioteca



Los sueños de Juan Marsé son mentira

Benjamín Prado

Tal vez una de las razones por las que Juan Marsé nunca podría haber sido William Faulkner, Juan Carlos Onetti o Gabriel García Márquez es que su Barcelona es justo lo contrario de Yoknapatawpha, Santa María y Macondo: no es un territorio imaginario en el que suceden historias que simbolizan la realidad, sino una ciudad auténtica habitada por personajes dos veces ficticios, la primera porque son inventados y la segunda porque fingen no ser ellos y tratan de escapar de sus vidas a base de negarlas, de contar y escuchar historias que les hagan sentir a ellos y creer a los demás que están en otra parte y les espera un destino diferente. Eso vale para *Últimas tardes con Teresa* y para *Un día volveré*; para *El embrujo de Shanghai* y para *Rabos de lagartija*; para los niños que intercambiaban aventuras en *Si te dicen que caí* y para los que lo hacen en esta nueva novela, *Caligrafía de los sueños*, con la que vuelve a las librerías tras ser galardonado con el premio Cervantes, en el año 2009, y en la que reconstruye una vez más la España destruida de la posguerra, de una manera tan característica que demuestra que cuando el propio García Márquez dijo que «uno escribe siempre el mismo libro distinto» no hablaba de la renuncia a la novedad sino de la conquista de un estilo.

Igual que en la mayoría de los poemas de su amigo y contemporáneo Ángel González, que describe esos años sin esperanza como un mundo en el que «quien no pudo morir / continuó andando», en las novelas de Marsé hablan los derrotados, y por eso uno no debe esperar de ellas ni finales felices ni más héroes que los que surgen del simple espíritu de supervivencia. En un

---

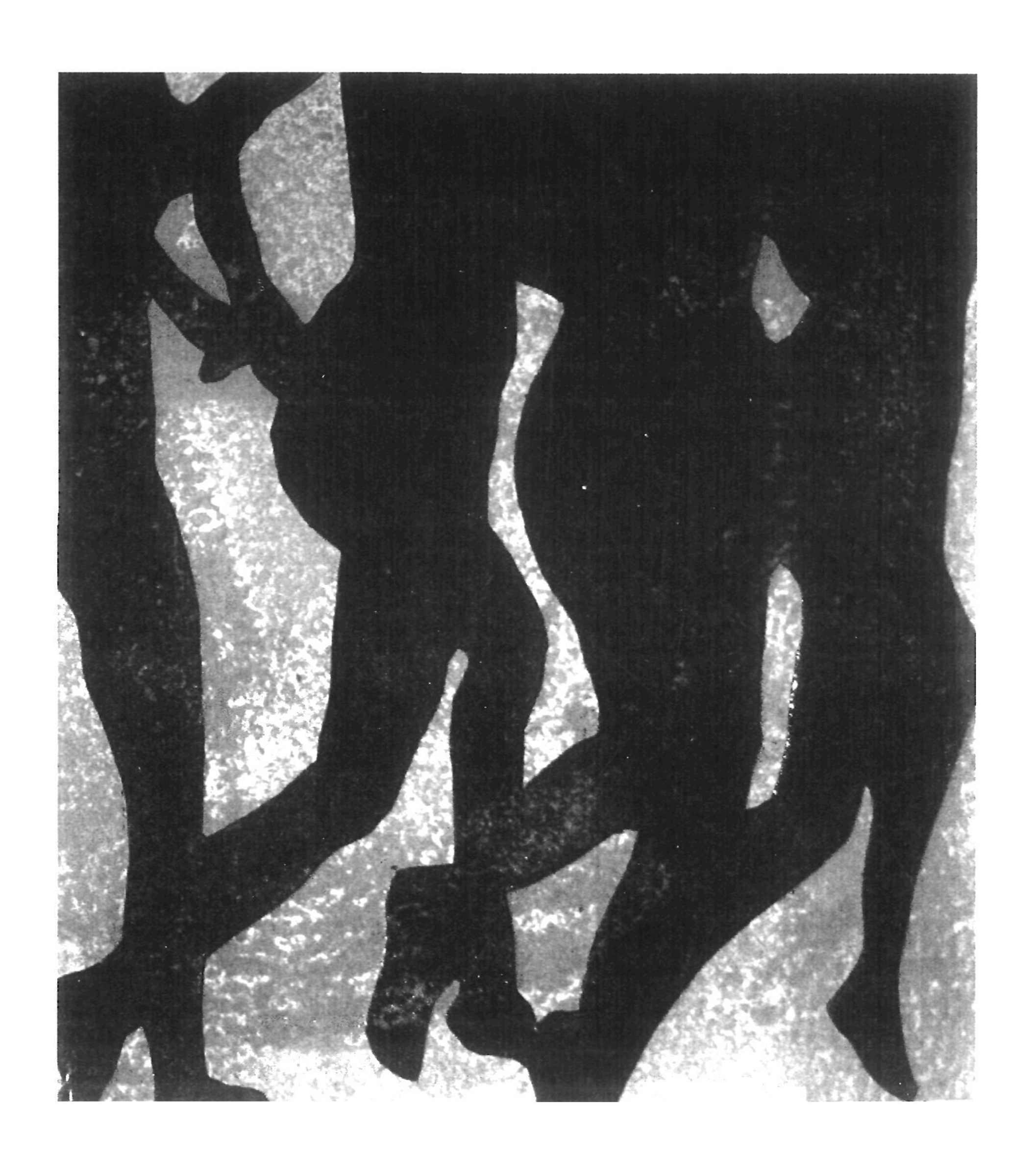
Caligrafía de los sueños, de Juan Marsé, acaba de ser publicada por la editorial Lumen.

momento en que la memoria tiene tantos enemigos, unos porque no les conviene mirar hacia atrás y otros porque sólo saben mirar hacia adelante, *Caligrafía de los sueños* recuerda los llamados *años del hambre* en nuestro país y sitúa la acción en el momento en que acaba la Segunda Guerra Mundial y se confirma el abandono en que los Aliados dejaron a España durante la Guerra Civil y después de ella: nadie iba a venir a echar al dictador, ni a devolvernos la democracia sino muy al contrario, porque el general golpista y su país sometido estaban a punto de convertirse, respectivamente, en el amigo americano y el garaje de la OTAN. La decepción es la rendición escrita de otra forma, y para explicar eso basta con ver el modo en que algunos de los protagonistas de *Caligrafía de los sueños* pasan de resistentes a contrabandistas y de la subversión al estraperlo y cómo a partir de entonces su cometido ya no sería cruzar la frontera con propaganda política sino con café, latas de conserva o el poco dinero que le pudiesen enviar los exiliados y sus familias. Un escenario perfecto para una historia de Juan Marsé, porque la fantasía es una flor que crece bien entre los escombros.

En un mundo tan particular como el del autor de *Ronda del Guinardó*, del que sólo se apartó del todo en *Canciones de amor en el Lolitas' club*, todo lleva a la autobiografía del autor y, sobre todo, a la de sus personajes, pero la primera resulta anecdótica y la segunda es esencial. Es cierto que el narrador de *Caligrafía de los sueños*, que se llama Domingo, quiere llamarse Ringo como el protagonista de *La diligencia* de John Ford y odia que le llamen Mingo, sin duda porque uno de esos apodos le permite soñar y el otro le abre los ojos, tiene muchos rasgos de Marsé: Ringo también tiene unos padres adoptivos a los que llega por pura casualidad, cuando al salir de un hospital en el que acababan de perder a su hijo y de recibir la noticia de que no podrían tener ningún otro, se subieron a un taxi conducido por un hombre cuya mujer también acababa de morir en la maternidad y que no sabía qué hacer con el bebé que la había sobrevivido; y su padre no biológico, el Matarratas, trabaja en los servicios de desinfección de locales públicos en Barcelona; y él quiere ser músico y termina siendo joyero. Pero lo que importa es que Ringo tiene un pasado en otra novela de Marsé, *Si te dicen que caí*, y que siga en el mismo lugar,

cruzándose con personajes que ya estaban en *El embrujo de Shanghai*, rodeado del miedo que obliga a los vencidos a esconderse, a hablar en voz baja y hasta a hacer una hoguera con sus libros, que los podrían delatar. Gente que sólo puede creer en sí misma si se cuenta mentiras piadosas, por lo que el personaje alrededor del cual gira la acción, la señora Mir, resulta un eje perfecto: ingenua, sin sitio a donde ir ni sitio del que escapar, a la deriva, víctima de su romanticismo y su alocada búsqueda de la felicidad y queriendo combatir las evidencias con la esperanza, igual que todos los que se refugian en la imaginación, que al fin y al cabo es una forma de ceguera. Es un personaje maravilloso, inolvidable, y un motor perfecto para una novela como *Caligrafía de los sueños*.

El regreso de Juan Marsé es una oportunidad inmejorable para continuar avanzando por su obra o para empezarla desde cero: la lees y ya estás en su mundo y conoces su opinión: la caligrafía con que escribimos los sueños es hermosa, es falsa y es nuestra única oportunidad ©




El oficio
de escribir



El ensimismado, el enajenado

Héctor Abad Faciolince

Dos caminos tiene el escritor para escribir sus historias; dos caminos que no son contradictorios sino complementarios y ambos, probablemente, indispensables: ensimismarse y enajenarse. Esto es, explorar dentro de sí mismo, en las honduras del yo, o sumergirse en la vida de los otros, reales o inventados, e intentar ver con profundidad cómo serían la vida, el pensamiento y los sentimientos de esa persona, si existió, o cómo serían esos mismos asuntos si ese personaje imaginario llegara a existir. Sólo mediante ese proceso mental los que vivieron resucitan y los que nunca han vivido cobran vida.

De eso –aunque no solo de eso– trata este oficio y pongo algunos ejemplos célebres. Funes el memorioso, ese estupendo personaje de Borges, no existió nunca en el mundo real, ni podría existir: sus cualidades mentales son tan raras, como raro sería un personaje que en lugar de brazos tuviera alas. Borges halló a Funes en alguna zona oscura de su propia mente, al ensimismarse y al llevar al extremo una de las facultades más asombrosas de su alma: la memoria prodigiosa. Borges, mediante el expediente de la exageración, halló el absurdo de lo que sería una memoria perfecta, incapaz de establecer categorías, para la cual cada hoja de árbol sería tan distinta a otra hoja de árbol, que cada una debería llevar un nombre diferente. Todos los lectores hablamos de Funes como de un conocido, como de alguien palpable y comprensible, aunque no haya existido, porque su creación fue poderosa. Tan poderosa como la creación de Ricardo Reis que después de haber nacido en la cabeza de Pessoa tuvo una vida tan detallada en Lisboa que una vez Pilar del Río me llevó a la casa donde vivió, según la imaginación de don José Saramago. Y esa casa donde vivió (en un libro) Ricardo Reis, no era otra cosa que la casa donde le habría gustado vivir a Saramago si hubiera tenido el dinero para com-

prarla. Es muy raro: en la ciudad donde yo fui profesor de español durante varios años, Verona, la gente visita la «Casa de Julieta», que obviamente no es la casa de Julieta. Es posible que un día también se abra en Lisboa la casa de Ricardo Reis, que será tan real como la casa de Fernando Pessoa, en la que estuve en otro viaje a Lisboa, una casa que por cierto me pareció tan irreal como un sueño.

Tampoco el Quijote fue un loco real que se paseó por los caminos de la Mancha y del cual un notario o periodista llamado Miguel de Cervantes Saavedra relató las hazañas: Don Quijote estaba encerrado en la mente de Cervantes sin que él lo supiera. Borges lo dijo con palabras más hermosas y certeras:

Sospechándose indigno de otra hazaña
como aquella en el mar, este soldado,
a sórdidos oficios resignado,
erraba oscuro por su dura España.

Para borrar o mitigar la saña
de lo real, buscaba lo soñado
y le dieron un mágico pasado
los ciclos de Rolando y de Bretaña.

Contemplaría, hundido el sol, el ancho
campo en que dura un resplandor de cobre;
se creía acabado, solo y pobre,

sin saber de qué música era dueño;
atravesando el fondo de algún sueño,
por él ya andaban don Quijote y Sancho.

Que Don Quijote estuviera en el fondo de un sueño de Cervantes no es algo que yo ponga en duda. Dudo más que Sancho, tan contundente, tan natural, tan apegado a la tierra, no tuviera un modelo en el mundo de la experiencia de Cervantes. Sostengo que así como Borges halló a Funes ensimismándose, mediante el mismo ejercicio espiritual que usó Cervantes para encontrar al Quijote en el fondo de sus sueños, el hallazgo de Sancho lo hizo

enajenándose, hundiéndose en el cuerpo, el pensamiento y la actitud de muchos campesinos españoles decantados en el alcaloide de un solo campesino. Y Pessoa halló a Ricardo Reis ensimismándose, pero Saramago lo halló enajenándose en la lectura de su poesía y de los pocos datos biográficos que de él dio Pessoa. Al Quijote lo llamaron loco por creer que los personajes de los libros de caballería eran reales; a Saramago le dieron el premio Nobel por creer en la realidad de Ricardo Reis.

Yo también he usado, modesta, muy modestamente, estos procedimientos de ensimismarme y enajenarme. En el ensimismamiento he hallado, sobre todo, a los yoes que no fui pero que pude haber sido. En repetidas ocasiones he intentado darles vida a esos alter egos nuestros que don Miguel de Unamuno llamaba sus «yos ex futuros». Usaré sus propias palabras para definir lo que ellos son: «Siempre me ha preocupado el problema de lo que llamaría mis 'yos ex futuros', lo que pude haber sido y dejé de ser, las posibilidades que he ido dejando en el camino de mi vida. [...] Es el fondo del problema del libre albedrío. Proponerse un hombre el asunto de qué es lo que hubiese sido de él si en tal momento de su pasado hubiera tomado otra determinación de la que tomó, es cosa de loco. Tiemblo de tener que ponerme a pensar en el que pude haber sido, en el ex futuro llamado Unamuno, que dejé hace años desamparado y solo...» Y en otra parte añade Unamuno la sugestiva tesis de que uno de los Goethes posibles fue Werther. Lo dice así: «Werther es el ex futuro suicida de Goethe.» Tal vez Ricardo Reis fue el ex futuro con casa de Saramago, que vivía en una casa que no le gustaba.

En la exploración de aquellos que no fuimos, de aquellos que pudimos ser pero que no encarnaron en nosotros por suerte, por valor o cobardía, o incluso por azar, hay una interesante cantera literaria, que debe ser explorada por el camino del ensimismamiento. Alguna vez en un ensayo yo expuse esta teoría de Unamuno para explicar ciertos fenómenos literarios. Al leerla, dos amigos distintos y por distintos caminos (Dasso Saldívar y Enrique López Aparicio), me señalaron un poeta que se había ocupado con belleza y obsesión en ese mismo problema. Ese poeta se llamaba Álvaro de Campos, que una vez escribió lo siguiente:

Si en cierta ocasión
Hubiera volteado a la izquierda en lugar de a la derecha;
Si en cierto momento
Hubiera dicho sí en vez de no, o no en vez de sí;
Si en cierta conversación
Hubiera tenido las frases que sólo ahora, en el
entresueño, elaboro –
Si todo eso hubiera sido así,
Sería otro hoy...

A los escritores nos encanta explorar, ensimismándonos, a esos más felices o más infelices que pudimos llegar a ser. Pero existe también otro camino, el de enajenarnos, que no es necesariamente enloquecernos, sino sencillamente salirnos de nosotros mismos. Mis dudas más acuciantes, recientemente, tienen que ver con si yo debo buscar historias dentro de mí, acudiendo al arma fantástica de la ficción, o si debo buscar las historias fuera de mí, empleando la herramienta maravillosa de la observación, de la fiel descripción de algo visto o conocido o susceptible de ser investigado con diligencia. La herramienta, digamos, de Javier Cercas en *Anatomía de un instante*: convertirse en le mente de Adolfo Suárez, hoy un hombre vivo todavía, pero ya sin alma, porque su mente vaga perdida en las nebulosas de la completa desmemoria. Es el procedimiento de la enajenación: de ser otro, pero otro real, otro efectivamente existente o que existió.

Fue este el procedimiento que yo también usé para escribir *El olvido que seremos*. Así como mi cara, sin yo querer, se ha ido convirtiendo en la cara de mi padre, así mismo, pero con la voluntad, yo quise que mi memoria y mi mente fueran por un periodo la mente de mi padre. Quise enajenarme en él, lo cual no fue tan difícil porque lo conocía íntimamente. El caso es que cuando vi que su memoria se estaba poco a poco desvaneciendo en mi mente, cuando vi que su recuerdo ya estaba casi borrado de la mente de aquellos que lo conocieron, pensé que yo tenía la obligación, por mi oficio, de pasarlo otra vez por el filtro de mi corazón, evocándolo con las palabras, con toda la intensidad de la que fuera capaz mi frágil memoria. Re-cor-dar a otro, pasar a otro por

el filtro de nuestro propio corazón, es la manera más íntima de enajenarse.

La forma suprema del sacrificio humano, e incluso del sacrificio animal, es dar la vida por un semejante. Los menos buenos somos capaces de hacer esto solamente por nuestros hijos y quizá por nadie más. Los padres somos capaces, creo, de interponer nuestro cuerpo para que sirva de escudo a la espada o a las balas que pretenden herir a nuestros hijos. Esto no somos capaces de hacerlo o es improbable que lo hagamos por nuestros padres. Yo sé que yo no habría tenido la valentía de interponer mi cuerpo ante las balas que iban a matar a mi padre. Además él nunca lo hubiera querido, ni permitido, así como yo jamás quisiera que un hijo mío se sacrificara por mí.

Cuando el sacrificio nos está negado, a los escritores nos quedan las palabras. Nos queda el recurso de ensimismarnos y enajenarnos para luego traducir a las palabras precisas lo que vimos, sentimos y pensamos en nuestra imaginación. Yo intenté en este libro, al menos por un periodo, trasladarme a la mente y al cuerpo de esa persona, ser esa persona que hace el bien durante la vida y que a pesar de esto recibe las balas al final de su vida. Yo no sentí esas balas en mi cuerpo, ni me dolió, ni salió sangre, pero casi las sentí y casi me dolió y casi me salió sangre. Traduje a las palabras eso que pensé, que recordé, ensimismado y enajenado.

Este es el mérito, pero también el límite de este libro. No es un acto heroico, no fue un sacrificio, es un ejercicio de la memoria y de la imaginación. Al haber sido un ejercicio de la imaginación y de la empatía (del enajenamiento), aunque se trate de una persona real, es también una novela. Porque no sólo son novela los Funes y los Quijotes y los Ricardo Reis. También son novela las vidas de los santos reales que se escribían en tiempos de Cervantes. Y novelas son las historias de esos no-santos reales de los que nos gusta escribir a muchos escritores contemporáneos.

Mi padre no fue un santo ni yo quise hacer hagiografía con la historia de su vida. Pero fue sin duda un hombre bueno que merecía ser recordado en mi familia, y también en Colombia. Ahora me parece casi milagroso que ese médico de los trópicos pueda ser también recordado por algunas mentes portuguesas. Los seres

humanos, no importa dónde hayamos nacido, estamos hechos de la misma materia. Es esa materia la que reconoce y resuena con las historias ajenas. Las cuerdas de nuestro interior vibran con la misma música, si conseguimos tocarlas

En la torre de Babel

Julio Llamazares

A quienes como yo sólo hablamos un idioma, la gente que domina más de uno, y no digamos ya dieciséis, como mi traductor al hebreo, nos produce una gran admiración; admiración que va unida siempre a un cierto complejo de inferioridad por más que lo disfracemos de indiferencia, incluso de desprecio hacia los demás idiomas. Es lo del zorro y las uvas o lo del chiste de aquel gañán al que el padre aconsejaba, mientras araban el campo con el tractor, que estudiase algún idioma, momento en el que se detuvo un vehículo en la carretera. ¿Por dónde se va a tal sitio?, les preguntó a grandes gritos el conductor en inglés. Y, al ver que no le entendían, se lo preguntó en francés. Y, como tampoco en francés consiguiera nada, probó a hacerlo en alemán. Y así en varios idiomas hasta que, al ver que todos eran inútiles, arrancó su coche y se fue. «¿Lo ves hijo, lo importante que es saber idiomas?», le dijo el padre a su hijo. «Pues para lo que le han servido a ese...», le respondió éste, tan tranquilo.

Así que no seré yo, pese a mi confesada ignorancia idiomática, el que desprecie el conocimiento de los idiomas ni –en lógica consecuencia– reste un ápice de importancia a los traductores, esas personas a las que los escritores debemos poder ser leídos en otras lenguas, pese a que su labor sea casi siempre oscura. Sin ellos no existiríamos salvo en la lengua en la que nos expresamos. Lo cual no quiere decir tampoco que sean tan importantes (desde el punto de vista literario, me refiero) como algunos de ellos pretenden, sobre todo de un tiempo para acá.

Mi experiencia personal en este tema es, por demás, singular. A mi ignorancia idiomática, que me impide, entre otras cosas, conocer de propia mano la calidad de mis traducciones, se une la particularidad de que bastantes de mis traductores han sido a la vez los culpables de que mis libros se publicaran en sus idiomas de origen; quiero decir: que, aparte de traducirlos, han sido los promotores

también de su edición. Lo cual hace que su relación con ellos (y conmigo, de paso, en algún caso) no haya sido la tradicional.

Así, la primera traducción de un libro mío (*Luna de lobos*, mi primera novela publicada) se debió al interés de un periodista brasileño, Augusto Massi –al que nunca llegué a conocer personalmente–, que se empeñó en editar en Brasil mi obra a poco de aparecida en España. Y lo mismo me ocurrió con Rami Saari, el traductor de varios libros míos al hebreo, que los conoció en su versión en griego y que se ocupó de traducirlos y de buscarles editorial en Israel, o de la húngara Marta Pátak, quien conoció mi novela *La lluvia amarilla* en uno de sus viajes por España e hizo lo propio, o, en fin, del francés Raphaël Carrasco o del egipcio Talat Sahim, traductores y promotores de mis primeras novelas en sus países. También otros traductores, aunque iniciaron su relación con mis libros de modo profesional (con el encargo de traducirlos a sus idiomas) se convirtieron en propagandistas de ellos, incluso por encima de las editoriales. Fue el caso de Billy Böhringer, mi primer traductor al alemán, trágicamente desaparecido en un accidente de avioneta en Canadá, o de la danesa Iben Hasselbah. Con ellos he tenido una estrecha relación que supera la estrictamente profesional.

A sí que en este aspecto me considero un autor con suerte, ya que mis libros han caído muchas veces en manos de traductores que no sólo se han tomado su trabajo como eso, sino que han trascendido éste hasta el extremo de convertirse en amigos míos. Cosa que, al margen de lo anecdótico, supongo que ha redundado en la calidad y en el interés de sus traducciones.

Porque lo primero que yo entiendo hay que esperar de los traductores –aunque sé que no siempre ocurre eso– es que el libro que traducen les interese primero como lectores. Sé también, porque vivo en este mundo, que sus necesidades económicas les obligan muchas veces a realizar trabajos alimenticios, incluso muy penosos para su voluntad, pero, cuando yo hablo de traducción, me refiero exclusivamente a la literaria, es decir, a la traducción que no se limita sólo a trasladar un texto de un idioma a otro, sino también a verter su música, su ritmo y su poesía. Y esto, evidentemente, requiere más trabajo y atención que una mera traducción profesional.

De todos modos, no seré yo, por las razones que adelanté al principio, el que me atreva a balbucir siquiera una teoría de la traducción. Mi condición de escritor autista y mi desconocimiento de más idiomas que el mío me inhabilitan para elaborar ninguna, lo que no impide que tenga alguna idea a ese respecto (fruto la mayoría de ellas de mi experiencia en ese terreno), que expongo a continuación.

Lo primero que espero de mis traductores (lo adelanté ya antes también) es que mi libro les interese primero como lectores. De lo contrario, preferiría que rechazaran el compromiso de traducirlo (ya sé que es una utopía), incluso que mi libro no se tradujera. Por mediación precisamente de mis traductores, conozco algunos casos en que mis libros han sido maltratados, no digo que voluntariamente, en su traducción a algún idioma concreto y, la verdad, prefiero que eso no ocurra. Mi deseo de ser leído no llega hasta el extremo de prescindir de las mínimas garantías de respeto hacia mis textos.

Lo segundo a lo que aspiro es que los traductores les sean fieles a éstos. Parecerá una evidencia, pero no lo es del todo, habida cuenta de la propensión de algún traductor (por fortuna, son los menos) a tratar de mejorar, cuando traduce un libro, el original. Para bien y para mal, el responsable de éste es el escritor, tanto en su idioma como en el de destino, y por eso el traductor ha de limitarse siempre a servir de intermediario entre los dos, sin añadir un punto de su cosecha.

En último lugar, lo que yo espero de mis traductores, junto con que les interese el texto y que le sean fieles, es que cuenten conmigo al traducirlo. Se ve que a veces esto es difícil (la actitud de otros autores, que, por soberbia o pereza, ignoran a sus traductores, inducen a éstos a lo contrario), pero mi opinión es que el que mejor conoce su texto es el escritor y que el mejor puede ayudar al traductor a resolver sus dudas e incertidumbres.

Mi experiencia en este tema es muy esclarecedora. Cuando escribí *Luna de lobos*, por ejemplo (también *La lluvia amarilla* o *Escenas de cine mudo*, las dos novelas que le siguieron), no era consciente del todo del gran número de términos que utilizaba en ella y que para mí eran de uso normal, pero no tanto para los lectores. Me refiero a localismos y a palabras en extinción por refe-

rirse a campos o actividades desaparecidas o a punto de desaparecer y por lo tanto ya desconocidas. El primero que me lo hizo notar, aparte de algún lector conocido, fue el citado Billy Bhöringer, el traductor al alemán de *Luna de lobos*. Aparte de sus problemas para traducir palabras que nombraban objetos o actividades inexistentes en su país, encontraba una gran dificultad, según me dijo, en identificar muchas de las plantas, aperos de labranza o del pastoreo y accidentes geográficos que aparecían en mi novela; no porque no existieran en Alemania, sino porque en la propia España cambiaban de nombre en cada región. La mejor forma de ayudarlo fue acompañarlo a los escenarios de la novela, con ocasión de un viaje de él a Madrid, y mostrarle sobre el terreno las plantas y los objetos cuya identificación tantos problemas le habían causado, además de algunos de los lugares en los que imaginariamente tenían lugar muchas escenas de aquella. Sé que, siendo lo ideal, esta posibilidad no está al alcance de todos los traductores (y añado: tampoco de la mía), pero al menos está la de consultar por correo electrónico o cualquier otro medio de comunicación el sentido de una expresión o una frase. Normalmente así me ha ocurrido a mí, si bien no en todos los casos, lo cual me ha permitido conocer qué traductores se han tomado su trabajo como yo espero y cuáles como un simple encargo. Las dos posturas son respetables (cada persona tiene sus circunstancias), pero personalmente prefiero la primera, entre otras varias razones por poder seguir de cerca el destino de mi literatura.

A este respecto, confesaré un secreto. Como algún autor suspicaz que, cuando te deja el original de un libro para que le dés «tu opinión sincera» (en realidad lo que te está pidiendo, salvo excepciones, es que le digas que está muy bien) te tiende trampas, tales como la de suprimir algunas páginas o cambiarlas de posición, para saber si lo has leído realmente, yo tengo un truco, que no una trampa, para saber si mis traductores se han tomado su trabajo en serio. Sé que no es definitivo (algún traductor habrá que lo haya comprendido por su cuenta), pero sí es muy ilustrativo.

Se trata –en mi novela *La lluvia amarilla*– de la última frase del libro. Y que es la mejor de éste y la única que no me pertenece. Se la escuché a una vieja de los Ancares leoneses un atardecer de enero en el lugar en el que vivía; un lugar del que la mujer era ya

la única habitante. El fotógrafo que me acompañaba y yo, que habíamos llegado hasta allí para hacer un reportaje periodístico, nos despedíamos ya después de nuestra entrevista cuando la mujer nos previno sobre el peligro de andar de noche por los caminos con aquel tiempo. Ante nuestra estupefacción, la mujer nos advirtió, dándole aún más soledad a su solitaria imagen y más misterio al anochecer: «La noche queda para quien es».

Aquella frase se me quedó grabada de tal manera (el anochecer, las montañas, la solitaria mujer entre las ruinas, la nieve que lo sepultaba todo contribuyeron a magnificarla) que la recuperé más tarde para ponerle el punto final a la novela que estaba escribiendo entonces. Era una frase tan sugestiva que la cerraba a la perfección. ¿Para quién era la noche? ¿Para los muertos? ¿Para los lobos? ¿Para los fantasmas? Su ambigüedad la llenaba de sugerencias.

Esa frase –lo sé por experiencia– les ha creado muchos problemas a todos mis traductores. Por su construcción lingüística, casi diría que arcaizante, se hace difícil de comprender y muchos de ellos se han dirigido a mí para que se la explicase. Querían saber, sobre todo, que es lo que yo pretendí sugerir con ella. Por eso, cuando me llega una traducción nueva de esa novela –*La lluvia amarilla*– y se trata de un idioma inteligible para mí, miro en primer lugar esa frase. Si el traductor nunca contactó conmigo lo normal es que esté mal traducida. O asimila *ser* a *existir* como en la traducción italiana («La notte è per chi è vivo»), asimilación errónea, por cuanto el verbo *ser* se refiere a la noche, no a ninguna persona, o confunden directamente los términos («La noche es para quien queda», «La noche queda para sí misma», etc.) desnaturalizándola completamente. Ampliando la frase hasta el final, ésta sería algo así: «La noche queda para quien es... la noche». Aunque, evidentemente, es infinitamente más bella como a mí la dijo aquella vieja: «La noche queda para quien es».

Esta frase, que yo uso como test, es sólo uno de los ejemplos que aquí podría poner para explicar la importancia que la comunicación entre el escritor y sus traductores tiene. Porque, si los problemas surgen con la interpretación de una frase o de una simple palabra, bien porque ésta sea un localismo, bien porque ya se encuentre fuera del uso común, cuánto más no ocurrirá cuando se

trate de imágenes o metáforas. El autor es el que sabe lo que verdaderamente ha pretendido expresar con ellas.

De todo lo que he contado quizá alguien interprete que se encuentra ante un escritor exageradamente celoso de todo cuanto concierne a su obra. Nada más lejos de la verdad. A mi natural desidia sumo la consideración de que, una vez publicada una obra, ésta ya no me pertenece. Pero ello no es obstáculo para que quiera que sea leída con las palabras que la escribí o por lo menos que se conserve su espíritu. De ahí que defienda, cuando eso sea posible, la elección del traductor, igual que defiendo la del peluquero, o la del cirujano que me ha de operar.

Hasta aquí me he referido exclusivamente a lo que yo espero de mis traductores. Justo es que ahora les rinda homenaje por su trabajo, tan poco reconocido. Porque de nada sirve aspirar a un ideal (el de la traducción perfecta) si los traductores no disponen del tiempo y de los apoyos que su profesión exige, si su trabajo sigue sin recibir la compensación económica que merecería, si su consideración personal y profesional continúa siendo la de alguien secundario y prescindible para una industria, la editorial, que lo único busca, salvo excepciones, es cumplir con la cuenta de resultados. Los escritores ahí tenemos una responsabilidad que deberíamos ejercer con más precisión y fuerza, por gratitud hacia unas personas que al fin y al cabo ayudan a difundir nuestras obras y por nuestro propio interés como autores ©


Mesa
revuelta



El hombre del corazón negro

Ángela Vallvey

CON NOVELAS COMO *A LA CAZA DEL ÚLTIMO HOMBRE SALVAJE*, *LOS ESTADOS CARENCIALES* (PREMIO NADAL), *NO LO LLAMES AMOR*, *LA CIUDAD DEL DIABLO* O *MUERTE ENTRE POETAS*, CON LA QUE QUEDÓ FINALISTA DEL PREMIO PLANETA, ÁNGELA VALLVEY HA IDO CONSTRUYENDO UNA INTERESANTE OBRA NARRATIVA QUE AHORA TIENE UN NUEVO ESLABÓN CON *EL HOMBRE DEL CORAZÓN NEGRO*, UN TREPIDANTE RELATO NEGRO SOBRE MAFIAS Y EXPLOTACIÓN SEXUAL, RECIÉN PUBLICADO POR LA EDITORIAL DESTINO Y CUYAS CLAVES DISECCIONA EN ESTE ARTÍCULO.

Dicen que Balzac recorrió todas las tiendas de antigüedades de Europa buscando detalles para sus novelas, y que Augustus Puggin, arquitecto inglés y teórico del diseño, reconocido por su trabajo en distintas iglesias, y en el Palacio de Westminster, se subió a un lugre de esos que comerciaban en los puertos de Francia y fue desembarcando en los lugares que se le antojaban, tomando notas y enriqueciendo su álbum de dibujos con semblanzas de las mejores obras de arquitectura que podía encontrar.

Un autor es una especie de ávido coleccionista de trozos de realidad; con sus hallazgos pretende –unas veces mejor, otras con menor fortuna– dotar a su ficción de verdad, de naturalidad, de la autenticidad de la existencia.

Por su parte, Jules Gabriel Verne –Julio Verne–, no resultó muy aficionado a viajar ni a salir en busca de aventuras. Efectuó pocos viajes, aunque provechosos. A los once años hizo un intento de escapar de casa y alistarse como grumete en un mercante que viajaba a la India, pero su padre lo pescó antes de que el barco zarpara y ahí parecen terminan sus ansias de franquear los mares. Su cabeza era el universo, su imaginación contenía todos los miste-

rios de la naturaleza. Ello no le impidió predecir, a través de sus relatos fantásticos, productos tecnológicos que los avances del siglo XX hicieron «realidad»: submarinos, naves espaciales, helicópteros...

Cuando me planteé escribir *El hombre del corazón negro*, la novela ni siquiera se iba a titular así. La idea era lograr una especie de *Los Soprano* con mafiosos del Este de Europa. Actualmente hay series de televisión, fundamentalmente norteamericanas, de una altura narrativa sobresaliente. Las películas son una suerte de versión audiovisual de los cuentos, de los relatos cortos, mientras las series de televisión se han convertido, a mi parecer, en el equivalente a las novelas, a las novelas en el sentido más decimonónico y auténtico del término, las de mucho antes del «Nouveau Roman» y todas esas cosas.

Algunos escritores de gran talento están trabajando ahora mismo para la televisión en Estados Unidos, de modo que no resulta extraño que las formas narrativas de la pequeña pantalla se cuelen en la página escrita: que influyan en los escritores que aún soñamos con pergeñar historias con palabras, sólo con palabras... además del raciocinio cómplice del lector.

De modo que tenía una idea muy vaga para empezar mi labor: *Los Soprano* –que había «devorado» con total satisfacción hacía años–, y unos aún desdibujados mafiosos del Este de Europa, personajes que no se atrevían a dar la cara, o a los que yo no conseguía verles el rostro para ponerles nombre.

¿Utilizaría el método de Balzac, o el de Julio Verne? ¿Optaría por una aproximación notarial a la realidad, o por el pozo ciego, cargado de maravillas pero también de errores, de la pura y simple imaginación...?

«Ninguno, pero los dos a la vez...», me dije.

El gran problema radicaba, sin duda, en el tema: mafias. Esa no es una palabra para tomar a broma. No es un asunto para reírse, pese a lo que pueda parecer contemplando la vida y milagros de Tony Soprano en Nueva Jersey, que nos mantiene con una media sonrisa en la boca, entre la estupefacción y el horror. Además, las mafias italoamericanas están perdiendo peso en el mundo del crimen. Los «padrinos» viven su ocaso.

Decidí empezar a leer sobre lo que me interesaba antes de ponerles «cara y ojos», como dicen en Cataluña, a mis personajes.

Ahí comenzaron las complicaciones. Sucedió cuando me di cuenta de que estaba descorriendo una cortina que me ofrecía un paisaje sobre el mundo que nunca antes había atisbado ni por asomo. Un panorama que no me gustaba ni una pizca.

Hasta entonces, había seguido con el mismo interés despistado y superficial que la mayoría de las personas que conozco las noticias que hablaban de operaciones para desarticular mafias del Este en España. Ya se sabe: operativos judiciales y policiales ostentosos, un poco de dinero negro aquí y allá y jefes malhechores que, pocos días más tarde, se iban de rositas... Casi todas esas noticias tenían que ver con blanqueo de dinero. El dinero. El gran tema de nuestro tiempo, por supuesto. Quizás de todos los tiempos, en realidad.

Tuve que escarbar un poco más allá de las noticias de la prensa. Leer algunos libros. Unas cosas me fueron llevando a otras. De un autor pasé a un segundo y después a un tercero que, hasta entonces, no sabía ni que existía. De un problema, al siguiente. Hablé incluso con la policía.

Pasaron algo más de tres años. La perspectiva se iba ampliando por momentos, a la vez que crecía mi desánimo. Un día concluí que no me gustaba nada todo eso, ese mundo nuevo que asomaba la cabeza delante de mis narices. Que no quería escribir la novela. De hecho, llegué a un punto en que quise olvidarme de todo lo que había aprendido, o sabido, o conocido...

Por ejemplo, descubrir que «el tópico» de la prostituta esclava (y eslava, en este caso), que ese tópico que yo creía poco más que «una leyenda urbana», se corresponde con una verdad lacerante de ahora mismo, me trastornó profundamente. Averiguar que la esclavitud, en estos frenéticos comienzos del siglo XXI, no sólo existe sino que es un negocio repugnantemente lucrativo, me revolvió por dentro.

De ese modo nació «mi» Polina. Una niña moldava atrapada en las redes de la Trata. Incluso tengo una fotografía de Polina. La saqué de una página de contactos con mujeres eslavas. Allí me topé con una chica que tenía –qué casualidad– el mismo cuerpo delgado e infantil y los mismos ojos tristes que tendría mi Polina.

Aunque sinceramente espero que, al contrario que mi Polina, su vida, la vida de esa chica que anunciaba su disposición a amar, quizás incluso a casarse con un buen hombre, desde la pantalla de mi ordenador... sinceramente espero que su vida no sea la vida de una esclava, como lo es la de mi Polina.

Hubo un momento, como digo, en que pensé en renunciar a esta novela. Darle una patada y mandarla a la basura. No tenía fuerzas para escribirla. Por primera vez me encontraba sin energías, sin el júbilo necesario para escribir una novela. Por primera vez no me divertía.

¿Qué estaba pasando...?

Medité mucho sobre ello cuando por fin la concluí –soy obstinada, y no me gusta dejar las cosas a medias–, y entonces me dije que tal vez a mis personajes, por primera vez también, la existencia real, la vida del siglo XXI, la biografía dura y feroz de esta centuria que comienza, los había desgarrado con su zarpa afilada, brutal y mortífera. Y que, al caminar de la mano junto a mis personajes, quizás yo también había resultado herida

Motivos para escribir, *El hacedor (de Borges) Remake*

Agustín Fernández Mallo

¿SE PUEDE COMETER LA TEMERIDAD DE REESCRIBIR UNA OBRA TAN CONOCIDA Y RESPETADA COMO *EL HACEDOR*, DE JORGE LUIS BORGES? LA RESPUESTA ES SÍ CUANDO SE TRATA DE AGUSTÍN FERNÁNDEZ MALLO, CUYA MEZCLA DE IRREVERENCIA E INTELIGENCIA QUEDA CLARA EN ESTA AVENTURA DIVERTIDA Y EXTRAÑA DEL AUTOR DE *NOCILLA DREAM*, *NOCILLA EXPERIENCE* Y *NOCILLA LAB*, QUE EN ESTE TEXTO EXPLICA LAS RAZONES DE ESTE LIBRO, *EL HACEDOR (DE BORGES), REMAKE*, RECIÉN PUBLICADO POR LA EDITORIAL ALFAGUARA.

1. Antecedentes

Me gusta el dibujo, más que la pintura. Me gusta el dibujo del que algunos autores parten, lo que podemos llamar boceto, porque me parece que es como el pensamiento de lo que será pintura, o lo que el pensamiento es a la obra literaria que finalmente éste genera; donde está ya contenido lo que vendrá. La cuadratura del círculo es dotar a ese dibujo o boceto de la suficiente carnalidad como para hacerlo creíble, que alcance el estatus de obra final sin dejar de constituir un boceto. Hay y ha habido autores que han usado la novela o el relato como pretexto para ilustrar alguna clase de teoría o filosofía (H.G. Wells –en general la ciencia ficción–, o en el pensamiento humanista, Ernesto Sábato o el mismo José Saramago en su última etapa), y viceversa, hay autores que han usado la filosofía para elaborar novelas o cuentos (de

Nietzsche a Sartre, por ejemplo). En ambos casos, por notabilísimos que sean los resultados, tiende a haber una descompensación entre lo que se que se dice y lo que se quiere ilustrar. Cuando leí por primera vez a Borges, una de las cosas que me interesó fue que en él, la carnalidad de la que precisa todo relato para derivar en emoción, y la idea que él quería ilustrar, se hallaban conjugadas de tal manera que aquello funcionaba como un fluido cristalino, aportando lo máximo a la sentimentalidad pero con los mínimos materiales posibles. También, existía en sus libros un humor de alto voltaje, que, no sé si con acierto o no, identifiqué como una peculiar clase de humor absurdo, cercano incluso en ocasiones al dadaísmo. Así, para mí, Borges fue, primero, un humorista que se servía de dibujos, de bocetos de cuentos para hacer relatos metafísicos, y esa circularidad se me apareció como una paradoja que yo no sabía resolver. Además, conectaba también con asuntos que siempre me han interesado: poner bajo sospecha el concepto de «originalidad» (Borges siempre afirmó que toda literatura son versiones, todo es literatura de segunda mano, él mismo lo versioneó todo: de Homero a la ciencia ficción serie B de su época), el simulacro (construcción de una realidad automantenida), lo monstruoso (el objeto que no está en su propia naturaleza), las redes (histórico-literarias en este caso), el residuo o *spam* (narrar a través de elementos en apariencia residuales, o menores), la posmodernidad (Borges prefigura el posmodernismo). De tal modo que, en mi opinión sus libros configuran una especie de «grado 0» de la literatura: a él viene a concentrarse, en un punto, en la singularidad Big Crunch que son sus relatos, toda la literatura anterior, y al mismo tiempo lanza en un Big Bang, casi todo lo que vino luego.

El primer libro del autor argentino que cayó en mis manos, el libro en el que vi claramente lo que acabo de contar, fue, precisamente, *El hacedor*, en la edición, que conservo, de Alianza Editorial, cuya portada exhibía una *banda de Moebius* hecha con papel. En aquella época (estoy hablando de una edad de 18 o 19 años), me parecía que existía una poética, totalmente legítima, en las ciencias o en ciertas filosofías, y me preguntaba cómo podría llevar eso a un poema o a un cuento o novela. La emoción estética que percibía cuando leía ciertos desarrollos abstractos, en princi-

pio «anti-literarios», cuando no «aliterarios», debía tener algo en común con lo que se llama poesía o literatura en general, o dicho de otra manera, debía de existir una manera de trasladar todo eso a un papel y dotarlo que carnalidad, de cierta emoción y que los personajes, ya fueran humanos o conceptos, no se convirtieran en meros vectores de ideas, no actuaran de meras excusas para ilustrar una idea. Cuando leí, *El hacedor*, vi que alguien ya había hecho eso de una manera que me pareció insuperable, lo que no impidió que me animara a intentar desarrollar mis propias intuiciones al respecto, cosa que hice de manera premeditada, siguiendo impulsos más analógicos que «digitales», en los años que siguieron (que fueron muchos, por lo menos 15), a investigar esa poética que después llamé Poesía Postpoética, y que fui reflejando en diferentes poemarios, ensayos y novelas. En todo ese tiempo, siempre que regresaba a *El hacedor*, éste me proponía nuevas lecturas, ideas más o menos descabelladas, derivas, trayectorias tangentes a la curva central del texto y, en ese sentido, creo que sin darme cuenta se fue gestando la idea de, algún día, cuando de sintiera que mi estética estaba preparada para ello, versionear ese clásico, aunque quizá la palabra versionear no sea la correcta, quizá tendría que decir, escribir un libro que, siguiendo la estructura del de Borges, dialogara con él en diferido, un libro producto de todas esas anotaciones de ideas que el original me proponía pero conservando la estructura, títulos e ideas del original, como si el libro de Borges fuera la figura de carne y hueso y el mío su deformada imagen en un espejo, una especie de mapa o cartografía que no sólo copiara sino que también transformara, de la manera en que un sistema digestivo transforma los alimentos, o como cuando vemos la Tierra cartografiada por Google Earth y sabemos que, lógicamente, eso no es, ni mucho menos, la Tierra, sino una representación mental y arbitraria de la misma llevada a una pantalla a través de una proyección matemática inventada en el año 1569 por Gerardus Mercator; y sin embargo, por frías que sean esas matemáticas, nos gusta ver el tejado de nuestra casa desde esas alturas, la silla de la terraza, la antena de TV de la azotea, la ropa que colgamos a secar en unos alambres: entendemos que hay una emoción, una carne, nuestra carne, «carne de píxel», en esa visión de nosotros mismos a través de una pantalla.

Es todo esto lo que me lleva en diciembre de 2004 (en los 15 o 20 días que mediaron entre el fin de la escritura de *Nocilla Dream* y el inicio *de Nocilla Experience*), a rescribir el prólogo del libro *El hacedor*. Momento en el que comienzan a surgir imágenes muy rápidamente. Me veo escribiendo más cuentos o poemas del libro, sin un orden, lo que se me va apareciendo, lo que me apetece; creo que los primeros fueron, «El testigo», «El Hacedor», «Parábola de Palacio», «El simulacro» «Los espejos», «Otro tigre» y «Ajedrez». Algún amigo, como el poeta Eduardo Moga, lee esos textos y me alienta continuar. A partir de ahí, entre 2004 y 2010, voy haciendo, a ratos perdidos, el resto del libro, reescribo mucho (algo inusual en mí, que soy perezoso para las correcciones y reversiones), hasta llegar a este resultado final, *El hacedor (de Borges), Remake*, (Alfaguara, 2011). Es el libro en el que he empleado más tiempo, muchísimo tiempo si pienso que mis novelas y poemarios los escribo en pocos meses, y leído desde ahora veo con bastante claridad una evolución en el estilo, en los temas de mi interés, en mi manera de afrontar un problema y su resolución, la variación en mis gustos literarios y cómo va modificándose mi concepto del libro original, hasta terminar en los 3 últimos relatos que escribí, en 2009 y 2010, «Una Rosa Amarilla», «Ragnarök» (quizá el relato que más problemas me planteó y del que, lo admito, hice multitud de versiones, todas muy diferentes), y «Mutaciones», relato éste que, quizá, es de lo que estoy más satisfecho de cuanto he escrito hasta hoy.

2. Versión digital

Al mismo tiempo, en los últimos años, con el desarrollo de las tecnologías, se presenta la oportunidad de que los autores podamos desarrollar nuestra narración en otros soportes y lenguajes, no sólo la palabra impresa. En mi caso, que siempre he tendido a derivar mi poética también hacia lo visual, esta posibilidad me resulta muy estimulante y me pongo manos a la obra: durante el último año me dedico a hacer una serie de vídeos para acompañar a 10 de los cuentos y a algún poema, material que iría insertado en un libro electrónico, especial para dispositivos que permiten ver

vídeos, reproducir sonido, así como tener enlaces en tiempo real a Internet; todo ello sin menoscabo de su correspondiente versión en papel. Me gustaría detenerme un momento en la idea del «amateurismo». Podría haber encargado esos vídeos a amigos, profesionales de la imagen, pero me gusta, siempre que pueda, seguir aquello que enunció el punk, «do it yourself», quería tocar yo con mis manos la imagen y el sonido, ver cómo mi estética se desarrollaba en ese camino, un campo excitante y nuevo para mí. Sólo haciéndolo yo, el resultado podía tener una firma personal, una poética propia, y lo que es más importante, sólo así podía ver los caminos que me interesaban. Así, careciendo de tecnología profesional, y valido de una cámara menos que doméstica, casi diríamos que ridícula, y de un elemental programa de sonido, hice esos vídeos en el verano del 2010, en Buenos Aires, Montevideo y Nueva York. El resultado me gustó porque, siguiendo la terminología dicha al principio, son dibujos, no pintura, un «pensamiento en imágenes» como diría José Luis Molinuevo. Así mismo, en esa versión, idéntica a la del papel salvo en lo que ahora estoy describiendo, inserté una serie de enlaces a la Red, a contenidos de blogs, webs o Youtube, que amplían o continúan el libro. Mientras hacía todo eso, pensaba que si Borges hubiera sido contemporáneo nuestro, habría experimentado con cosas parecidas, pensamiento que no sé si es cierto pero que me resultó consolador y me dio ánimo para filmar y componer todo eso. Quiero detenerme ahora en el carácter general de este nuevo tipo de libros. En mi opinión, estamos en la prehistoria de un libro de tales características (de hecho éste es, sino el primero, uno de los primeros que se han hecho en español); el camino para investigar las posibilidades está por recorrer. Supongo que el escritor que opte por esta vía, que en nada perjudica ni es incompatible con el libro en papel, será ya algo diferente, una especie de compositor o director de un artefacto final que ya no es exactamente un libro, ese «compositor» manejará la palabra, la imagen en movimiento, las asociaciones metafóricas entre materiales de la Red, el sonido, etc, excediendo en completitud, en mi opinión, al cine, del que siempre se dice que es el «arte total». No tengo ni idea de lo que puede ser un «arte total» o qué totalidad puede abarcar el arte si, en un sólo verso, ya puede estar contenida una totalidad mayor

que en 1000 páginas, pero desde luego, esta nueva manera de crear un libro expande las posibilidades para quien quiera ponerse a ello y, lo que es tan o más importante, sin renunciar a la independencia y «soledad» de la mesa de trabajo, típica del escritor. La tecnología ha llegado a un grado de sencillez equivalente la del bolígrafo, uno mismo puede componer todo eso sin salir de casa.

3. El contenido

Casi siempre, con pocas excepciones, lo que he hecho es: para los cuentos, utilizar la idea final que me comunica cada uno, y hacer un cuento nuevo, que fije y metaforice esa idea principal. Para los poemas, he hecho algo distinto, también con alguna excepción: me he guiado por lo que me comunica el título de cada poema, sólo el título. Y lo mismo para la última sección de falsas citas. El Prólogo y el Epílogo son variaciones de los originales. Aún a riesgo de mostrar más andamios de los debidos, creo interesante describir, sucintamente, la idea substrato que me movió a escribir algunos de los cuentos y poemas.

«*El Hacedor*»: El original elabora una particular biografía de Homero, en la que no obstante, se afirma que todo eso se haya perdido ya que, «sabemos esas cosas, pero no las que sintió al descender a la última sombra». En mi cuento, ese origen de la literatura y del tiempo muta en las vueltas y vueltas que dan 2 protones en el acelerador de partículas recientemente construido en Ginebra (subterráneo, laberíntico), antes de colisionar con la pretensión de ir al origen de Tiempo, al Big Bang. Esto me parece tan ingenuo como las pretensiones realistas de los pintores del siglo 19 y, simultáneamente, tan conmovedor como el último pensamiento, perdido, de Homero.

«*Dreamtigers*»: Aquí Borges cuenta un sueño, con un lenguaje extremadamente realista: la imposibilidad de generar, dentro del sueño, un tigre a su antojo. Lo intenta pero casi siempre se le aparecen criaturas amorfas o disminuidas. Siempre vi ese cuento como lo que en matemáticas se llama un intervalo abierto, algo cuya frontera no pertenece al interior de su territorio, y me sugería escribir lo que estaba antes de ese sueño y después de

ese sueño, antes y después del paréntesis, la zona de frontera, borrosa.

«*Diálogo sobre un diálogo*»: Dos legendarios bandidos del Far West hablan de la existencia o no de la inmortalidad, y de pronto, gracias y sólo gracias a esa conversación se convierten en la misma persona, pero de una manera que no consiguen concluir.

«*Las uñas*»: Borges habla del crecimiento sin fin de las uñas de los pies, en una imagen en la que detecto el eterno retorno de la cotidianidad, que en mi cuento pasa a ser la circularidad del Espacio Complejo, con su parte Real y su parte Imaginaria, ejemplificadas ambas en los sucesivos decorados que va atravesando un personaje de una película de David Lynch. Cada uña funda un nuevo horizonte en un lugar oscuro, el zapato, en el que yo veo el simulacro de sucesivos platós de grabación que nunca se acaban.

«*Los espejos velados*»: En el clásico recurso borgiano, él teme el espejo, que en mi cuento se trasmuta en un recuerdo perdido que la protagonista consigue activar gracias a algo a lo que, sin saber por qué, se niega sistemáticamente: disparar un rifle. De esta manera, el rifle se convierte en una máquina de recuperar recuerdos, para comprobar que alejar un temor hace que ese temor se engendre en otras personas. Una especie de Ley de Conservación.

«*El Cautivo*»: Es un problema antropológico. Qué ocurre cuando una criatura es descontextualizada para vivir en una cultura que le es ajena. Borges teje un cuento, seco y al mismo tiempo tierno, sobre un hombre en esas circunstancias. En mi cuento, es el propio Borges quien, a finales de los años 60, se mete de becario en un contexto que le es ajeno: la factoría de cómics Marvel, para diseñar diferentes sagas como, El Hombre Arena, del que luego derivaría su cuento «El Libro de Arena», o Los 4 Fantásticos tras redefinir en términos contemporáneos el fuego, la tierra, el aire y el agua.

«*Mutaciones*»: El cuento más extenso, cerca de 50 páginas (el original tiene 2), separado en 3 partes. En la primera recorro la célebre caminata que Robert Smithson hizo en Passaic, Nueva Jersey, 1967, y que redefinió el concepto de «monumento» en el arte, pero yo lo hago a través de Google Earth, hasta topar con una imposibilidad para continuar ese viaje. En el segundo, se redefine la eternidad de un paisaje a través de una muestra radiac-

tiva hallada en un bolígrafo BIC, producto del accidente de la Central Nuclear de Ascó (Tarragona) de abril de 2008, y en el tercero, me desplazo a la isla Lisca Bianca, donde Antonioni filmó *La aventura*, para recorrer los pasos de los actores, siguiéndolos a través de la pantalla de un iPhone en el que reproduzco, in situ, esa película de Antonioni. Planea sobre todo el cuento la idea de una especial clase de laberinto, creada por la deriva a través de esos 3 escenarios (Land Art digital, objeto terrestre y objeto cinematográfico).

«*El arrepentimiento de Heráclito*»: Es quizá una de las piezas más redondas del libro, una píldora conceptual. Todo un bloque, cortado de una página oficial y pegado en bruto, sin modificar, que reproduce exactamente una ínfima parte de los mensajes (teléfono, sms, e-mails, policía, bomberos, etc.), que fueron emitidos y recibidos el 11-S desde las Torres Gemelas por la gente que perecería minutos más tarde.

Es, *El hacedor (de Borges), Remake*, en definitiva, el resultado de una necesidad de investigación estética personal, sin otra pretensión que desarrollar una serie de ideas e impulsos que responden sólo a estímulos y necesidades creativas. Visto desde ahora, me resulta curioso que en todo ese proceso de años de escritura no se me apreciara signo alguno de disparate, o que en ningún momento sintiera miedo a reescribir a un clásico. Sencillamente, investigaba, jugaba con mi emoción, y eso era y es para mí signo de que ningún prejuicio (salvo los inevitables personales) me encorsetaba, y que estaba intentando darme a mí mismo lo mejor de mí mismo, con independencia del mejor o peor resultado. Me gusta esta frase de John Cage, que cito de memoria: «trabaja y diviértete trabajando, y sólo de vez en cuando, muy de vez en cuando, recuerda que estás haciendo una obra»

Edouard Glissant y la nueva identidad del caos-mundo

Fernando Cordobés

El pasado día 3 de febrero fallecía en París el escritor martiniqués Edouard Glissant, uno de los pensadores y promotores del concepto de la criollización, además de acérrimo defensor del mestizaje como único futuro posible para la humanidad. Durante toda su vida se resistió a ser etiquetado, pues no entendía de fronteras artificiales entre el pensamiento y la creación artística. Su obra abarcó géneros como la poesía, el ensayo, la novela y el teatro y una de las fundamentales fue *El discurso Antillano*, publicada por primera vez en 1981; un exhaustivo análisis de la realidad del Caribe, su encaje en un mundo nuevo y sus relaciones, a menudo insanas, con las antiguas metrópolis.

Edouard Glissant nació en la localidad de Sainte-Marie, en la isla de la Martinica el 21 de septiembre de 1928 y completó sus estudios de filosofía y etnología en la universidad Sorbona de París. En el año 1958 ganó el premio Renaudot con su novela *La Lézarde*, gracias a la cual se dio a conocer entre el gran público. Ya en ella se evidenciaba que era un intelectual que nunca separó su creación literaria de una reflexión militante sobre un amplio abanico de temas enmarcados en lo que él llamaba el«caos-mundo» en el que vivimos inmersos. Muy influido por los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari, hizo una interpretación política de la historia y la geografía del Caribe, sin dejar nunca de manifestar su rechazo a todas las formas de racismo, ni de recordar la mancha indeleble que la esclavitud dejó impresa en las relaciones de Francia con el continente africano y con todos sus territorios de ultramar. Opuesto a cualquier imposición del sistema, a todo rechazo del «otro», siempre alzó su voz para celebrar el mestizaje y el intercambio, agrupando su pensamiento en torno al

volumen de ensayos de la serie titulada «Poética» donde expuso su tesis de la filosofía de la relación y de la poética de lo diverso.

Eduard Glissant mantuvo relaciones de respeto y a la vez de enfrentamiento, con otro de los grandes autores de la isla, Aimé Césaire, en torno a cuestiones como la negritud y la departamentalización de Martinica. Con los años, llegaría a expresar su adhesión incondicional al manifiesto publicado bajo el titulo de «Elogio de la Criollidad» y firmado por Patrick Chamoisseau, Raphaël Confiant y Ernest Pépin. En sus novelas desde *Quatrième siècle* (1965) a *Ormerod* (2003) se basó en mundos imaginarios y míticos, alejadosdel naturalismo, y también del aire pintoresco tan asociado a algunos novelistas antillanos, para retratar una realidad plagada de identidades confusas, de historias discontinuas y de un nuevo horizonte de mestizaje.

Después de crear en Martinica un centro de investigación para la educación, así como una revista bautizada *Acoma*, Edouard Glissant fundó en París el instituto *Tout-monde* destinado a poner en práctica sus principios humanistas y a facilitar la difusión de la «extraordinaria diversidad de los imaginarios de los distintos pueblos», según sus palabras. En su obra *Poétique de la Relation* (1990), erigió un sobrecogedor cuadro del esclavismo planteado como una sucesión de precipicios: el precipicio de acomodarse entre el amontonamiento de más de trescientos hombres en las bodegas de un barco, entre sus vómitos y estertores, el precipicio de la mara donde eran arrojados por la borda, el precipicio del adiós irreversible a la tierra natal: «Lo que sorprendía en la experiencia de la deportación de los africanos a América, era, sin duda, lo desconocido afrontado sin preparación ni desafío. La primera de las tinieblas a las que tuvieron que enfrentarse los esclavos fue la separación forzosa del país natal, de los dioses protectores, de la comunidad tutelar.»

Edouard Glissant fue una figura mayor de la literatura antillana. Con el tiempo se convirtió en el teórico y propagador de conceptos que se encuentran entre los estandartes programáticos de un mundo donde el color ya no será más el del viejo continente, sino elde los archipiélagos donde se funden las razas, las lenguas, las culturas y los proyectos políticos:«Llamo criollización al encuentro, a la interferencia, al choque, a las armonías y discor-

dias entre las culturas de la totalidad del planeta tierra.» Resultado imprevisible de la experiencia negra,la criollización del mundo debe entenderse, según él, también como el rechazo deliberado de las «identidades de raíz» y, por tanto, como una crítica a la negritud de Aimé Césaire. Una postura que le valió en los últimos años de su vida ser objeto de ataques por parte de algunas teorías dominadaspor los llamados estudios negros o los estudios de subalteridad.

Edouard Glissant nació en Martinica y a su manera fue un producto de la meritocracia intelectual impuesta por la metrópoli. Fue un alumno brillante y, como tal, enviado a Francia para completar sus estudios en la Sorbona, donde entabló relación con Franz Fanon, entre otros, gracias a la revista *Lettres Nouvelles*. Más tarde firmó junto a él y otros intelectuales el Manifiesto de los 121, llamando a la desobediencia civil en Argelia. Fundador del Frente Antillano-Guyanes por la Autonomía (FAGA), prohibido rápidamente por el general De Gaulle para quien la Martinica sólo era una mota de polvo en el océano, fue arrestado y confinado en la metrópoli. Fue durante esa época cuando comenzó su carrera literaria con la publicación de *La Lézarde*. Con el tiempo llegaría a convertirse en un hombre de instituciones. Fue director de *Le Courrier de l'Unesco*, presidente honorario del parlamento internacional de escritores en 2006 y más tarde propuso, junto a su amigo el ex primer ministro francés Dominique de Villepin, la creación de un centro para la memoria de la esclavitud, proyecto que fue finalmente desechado. Observador incansable de los giros inesperados de la realidad, denunció durante la campaña electoral francesa del año 2007 junto a Patrick Chamoiseau, la creación de un ministerio de la identidad nacional y la utilización demagógica y pulposa de ideas que para él representaban una verdadera amenaza y un peligro de consecuencias incalculables. En ese sentido afirmaba: «Vivimos en una conmoción constante en la que las civilizaciones se cruzan, las culturas se entremezclan y quienes se asustan del mestizaje, se convierten en extremistas. Es lo que llamo el caos-mundo. Ya no se puede dirigir el movimiento de avance para esperar el momento de después. Las certidumbres del racionalismo ya no sirven, el pensamiento dialéctico ha fracasado, el pragmatismo no basta, los viejos sistemas de pensamiento son

incapaces de comprender ese caos-mundo (...), sólo los pensamientos inseguros de su propio poder, que tiemblan y juegan con el miedo, con lo irresuelto, con el temor, la duda, la ambigüedad, son capaces de atrapar mejor la conmoción en curso. Pensamientos mestizos, abiertos, pensamientos criollos al fin y al cabo.»

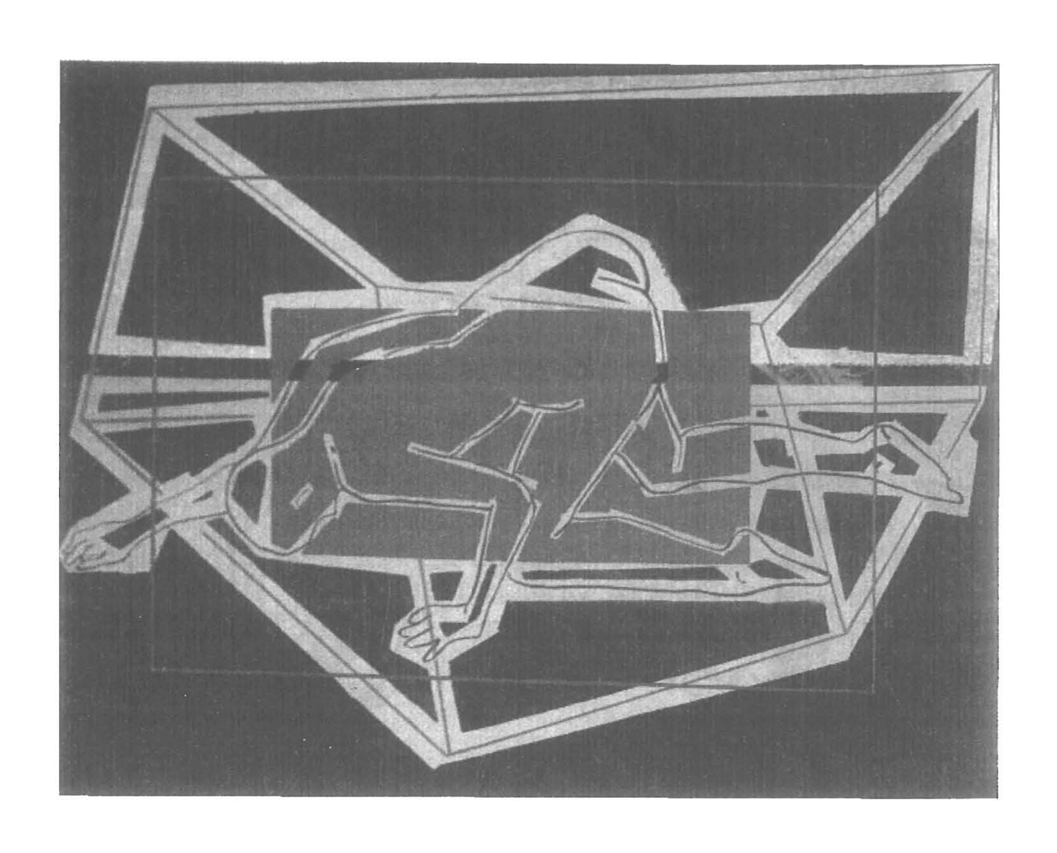
Glissant no se mordía la lengua y rechazaba el conformismo y la autocomplacencia de algunos de sus paisanos. En ese sentido, acusaba a los escritores franceses actuales de no aportar nada digno en sus obras capaz de alcanzar siquiera el nivel de otras épocas literarias. Para él, la producción literaria francesa estaba enclaustrada en un mundo cerrado, claustrofóbico, castizo y mediocre cuyo único objetivo era re-alimentarse de forma constante. Un camino erróneo, a su juicio, que llegaba a afectar a la propia lengua: «La aparición de lenguajes de la calle en las favelas de Rio de Janeiro, en el extrarradio de Mexico D.F o en las banlieues parisinas, son fenómenos universales. Habría que censar todas las lenguas criollas que nacen en las periferias. Son absolutamente extraordinarios en cuanto a inventiva y rapidez. No todos son lenguajes destinados a perdurar en el tiempo, pero dejan su huella en la sensibilidad de las comunidades donde nacen y mueren.»La criollización para Glissant, era el mestizaje de las artes o de las lenguas,resultado de lo inesperado. Una forma de transformación continua sin que ello implicase perderse:«Es un espacio en el que la dispersión permite juntarse, donde los choques culturales, la discordia, el desorden y la interferencia se convierten en elementos creadores. Es la creación de una cultura abierta e inextricable que rechaza la uniformización de los grandes centros mediáticos y artísticos. Y tiene lugar en todos los terrenos de la creación, música, artes plásticas, literatura, cine, cocina, y a una velocidad vertiginosa...»

Su monumental obra de ensayos publicada en 1981 bajo el título *El discurso antillano* se abre con una osada declaración: «Martinica no es una isla de la Polinesia». Con ello, Glissant insistía en la importancia de la especificidad de la isla ante la extinción cultural a la que la amenazaba la departamentalización. La obra de Glissant fue, ante todo, una reacción a la idea poética de Césaire y a su asociación con el primitivismo surreal. Para Glissant, esa búsqueda de la otredad absoluta en la Martinca llevada a cabo por autores como André Breton a su paso por la isla mientras escapa-

ba de la Francia de Vichy, significó caer en los mismos errores de turista intelectual que bien pudieron cometer Paul Gaugin en Tahití o Lafcadio Hearn en Japón. A su modo de ver, ningún lugar ya puede concebirse como un «exótico lugar otro», puesto que la uniformización provocada por una globalización imparable, limaba las diferencias y particularidades de las comunidades «distintas» para dotarles de rasgos importados de Occidente. Toda la obra de Glissant se puede interpretar como un esfuerzo por recuperar la especifidad antillana de la otredad absoluta generada por un discurso colonialista reductor.

En *El discurso Antillano* tratóde concebir precisamente un discurso propio de las Antillas Francesas que les permitiera definirse en función de su contexto regional y hemisférico: ni francesas, ni africanas, ni polinesias, sino islas no aisladas dentro de un archipiélago del Nuevo Mundo, parte integrante de un conjunto que constituía, según el autor, un sistema fluido de relaciones múltiples. La obra fue un esfuerzo por explorar lo específico del Caribe cuya «opacidad resiste la erosión del tiempo y la comprensión». En ese sentido la cita inicial de Franz Fanon es muy elocuente: «Tarea colosal la de inventariar lo real. Acumulamos hechos, los comentamos, pero ante cada línea escrita, ante cada proposición enunciada, tenemos una impresión de insuficiencia».

El proyecto de Glissant de dar razón de lo real en el Caribe estaba condenado, como él mismo reconocía, a ser incompleto, pero, precisamente ahí, era donde apuntaba, puesto que desconfiabatanto de las ideologías nacionalistas que simplificaban la heterogeneidad del espacio caribeño, como de la reproducción ingenua de estereotipos primitivistas. En lugar de ello, insistía en que el Caribe, como espacio, era imposible de aprehender puesto que sus contornos nunca podrían ser explicados del todo. En sus primeros escritos trataba sobre las posibilidades de una insularidad abierta, precisamente por la imposibilidad de restaurar continuidades históricas y orígenes ausentes y por ello creía en el potencial caribeño de establecer nuevas conexiones transversales. En su obra *Soleil de la conscience* (1956), trató sobre el drama de las ambigüedades y tensiones de la identidad individual en función de un mundo finito del que ya no queda ©



A casi medio siglo de *Bomarzo*

Ricardo Bada

MANUEL MUJICA LÁINEZ (1910-1984) FUE UNO DE LOS MÁS NOTABLES NOVELISTAS ARGENTINOS DEL SIGLO XX. EN 1962 PUBLICÓ *BOMARZO*, UNA OBRA HISTÓRICA Y FANTÁSTICA SITUADA EN EL RENACIMIENTO ITALIANO, Y QUE RICARDO BADA RESCATA PARA EL LECTOR ACTUAL.

En algún lugar leí que Manucho, como todo el mundo lo llamaba en Argentina, «escribió sus apellidos sin acentos y así publicó todos sus libros». Pero a los efectos de la fonética es evidente que no importa si publicó todos sus libros con sus apellidos sin acentos, sino cómo era que él mismo los pronunciaba o cómo los pronunciaban los demás, puesto que la escala abarca desde el Mújica Lainéz hasta el Mujíca Láinez pasando por el Mújica o Mujica Láinez, e incluso el Mújica Láinez, como lo llama dos veces José Donoso en su *Historia personal del «boom»*. (Había además una variante jocosa, alusiva a su condición homosexual: La Inés Mujica, pero de sobra sabemos cómo es de miserable el mundo de los artistas; basta recordar el comportamiento de Quevedo, comprando la casa donde vivía Góngora, para darse así el gusto de desahuciarlo, de modo que cerremos este inciso). Tras una encuesta personal que llevé a cabo durante la larga preparación de este texto, el resultado casi unánime apunta a la fonética Mujica Láinez.

Manuel Mujica Láinez nace en Buenos Aires en 1910 y muere el año 1984 en su finca cordobesa, de la Córdoba argentina, «El Paraíso». Es el vástago de una familia ilustre cuyos ancestros llegan hasta Juan de Garay, el fundador de Buenos Aires, y de los 13 a los 15 años estudió en París mientras su familia viajaba por Europa. A los 22 años era ya redactor del diario La Nación, la voz de la oligarquía argentina, y en 1949 aparece su primer libro de

relatos, *Aquí vivieron*, al que sigue un volumen precioso, *Misteriosa Buenos Aires*. Luego, tras una casi media docena de novelas que van afianzando su prestigio de narrador ameno y diestro, en 1962 deja caer en el planeta literario el aerolito llamado *Bomarzo*. Ese mismo año aparecerá también (opacada por el triunfo clamoroso de la novela) su traducción de 50 sonetos de Shakespeare. A partir de ese momento, y hasta 1984, publicará nueve novelas más, la traducción de la *Fedra* de Racine, dos tomos de crónicas periodísticas y varios libros de cuentos, el último de ellos –titulado *Un novelista en el Museo del Prado*– ese mismo año de su muerte. Pero nada, ni tan siquiera su canto de amor al Colón de Buenos Aires en el magnífico fresco *El Gran Teatro*, nada igualará ni sobrepasará el cénit que significa *Bomarzo*, aquella obra donde dejó su impronta indeleble de deicida, para asumir aquí la terminología de Vargas Llosa.

Bomarzo es una novela que de algún modo se inscribe en una tradición no sé si ya homologada por la crítica literaria; que arranca con *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* en 1886, o quizás incluso con *Nuestra Señora de París*, de Víctor Hugo, en 1831, y continúa con *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde (1891), *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand (1897), *Orlando*, de Virginia Woolf (1928), *El enano*, del premio Nobel sueco Pär Lagerkvist (1944), y *El tambor de hojalata*, de Günter Grass (1959), tres años antes de la novela de Mujica Láinez. Esta es una línea de pensamiento para la que no dispongo ni del tiempo ni de la formación académica que se requiere, pero que me parece muy rica en posibilidades de investigación: cómo es que la teratología se convierte en cantera literaria. Pero no por el procedimiento de la sátira inventora de criaturas quiméricas, como en el *Gulliver* de Jonathan Swift, o la novela gótica con ribetes científicos, al estilo del *Frankenstein* de Mary Woolstonecraft, la esposa de Shelley, y ya en el siglo XX la variante esotérica representada por *El Golem* de Gustav Meyrink.

No es a ello a lo que me refiero, sino al hecho de que se le dé protagonismo humano, demasiado humano, a lo teratológico nuestro de cada día, al monstruo y al deforme, dos categorías distintas y no por cierto siempre homologables. Una obra de teatro de Buero Vallejo, *Casi un cuento de hadas*, propone la solución

dual del monstruo deforme, el príncipe Riquet el del copete, interpretado por dos actores, uno caracterizado como de mala constitución física, cargado de espaldas y pavoroso; y el otro hermoso y gallardo. Eres como te ven cuando los ojos del amor te miran: la película *Amor ciego*, ya en el siglo XXI, prolonga esa situación hasta el absurdo, con una Gwyneth Paltrow de tamaño natural y otra artificialmente inflada por los efectos especiales hasta varias veces su tamaño, pero Hall, el protagonista, se enamora de su belleza interior y la ve delgada como una sílfide: la paradoja que vuelve increíble la película, a pesar de su humor, es que Gwyneth Paltrow es, en efecto, una sílfide; para ser creíbles, los autores tendrían que haber trabajado con una actriz más bien parecida a un luchador de sumo, como Marianne Sägebrecht, la alemana de *Out of Rosenheim*, y por medio de los efectos especiales mostrar su esbelta hermosura interna. Pero como dije antes, esta línea de pensamiento es de las que exigen un tratamiento aparte, acá no la dejamos nada más que apuntada*. Volvamos a nuestros monstruos.

Bomarzo: No cabe duda de que es una gran novela. Pero ¿por qué necesitó el autor recargarla con tanto lastre historiográfico? No tenía necesidad alguna de demostrar que era un conocedor de la época. Y el narrador, Pier Francesco Orsini, tampoco tiene necesidad alguna, cada vez que se tercia, de andar repitiendo que no se exculpa ni justifica, porque en su época las cosas sucedían así. Basta imaginarse unas hipotéticas memorias de César Borgia, en las que a cada instante se lavase las manos de sus crímenes disculpándose con que eran cosas de esos tiempos. No, de a deveras, si Mujica Láinez hubiera estado seguro de su personaje, no lo habría hecho reivindicarse tantas veces «hijo de su tiempo», de ese modo retórico que lo hace: los lectores de *Bomarzo* lo percibirían a más tardar tras el asesinato de su paje. Como perciben el latido de la Francia profunda los lectores del díptico de Heinrich Mann sobre Enrique IV, mediante la mera mención de sucesos. El fresco de Mujica Láinez recuerda más *El bosque de la larga espera*, de la neerlandesa Hella Haasse, su obra capital sobre la vida del rey poeta Carlos de Orléans: polícromo, vistoso... y plano, plano como un gobelino. Siendo así que a *Bomarzo* le habría convenido mejor un bajorrelieve. Pero sea.

Conviene, quizás, para el buen gobierno de la república, que perdamos un minuto contando lo incontable, es decir, el argumento de *Bomarzo*. Porque en rigor no lo hay. Es un relato narrado en primera persona por el segundón del Ducado de Bomarzo, el giboso Pier Francesco, quien accede al título y a las posesiones ducales gracias a que el primogénito, y por tanto mayorazgo, muere en circunstancias que son indirectamente imputables al protagonista. Todo el relato se reduce a una relación puntual (demasiado recargada, para mi gusto) de la vida de este Orsini familiarmente llamado Vicino, y de las intrigas y los crímenes que siempre lleva a cabo por interpósita persona, para alcanzar sus fines: un hombre renacentista, poeta y traductor del latín, bisexual, armado caballero por el emperador Carlos V en Bolonia, y espectador participante en la batalla de Lepanto, poco después de la cual, y cuando decide retirarse a llevar una vida de eremita, lo envenenan: un destino asimismo muy renacentista. Antes de la batalla, en Nápoles, conocerá a un camarero del cardenal Aquaviva y Aragón, un tal Miguel de Cervantes, que le regala un libro de Garcilaso. Y en Bolonia, por cierto, cuando acude allá a la coronación del emperador, Pier Francesco conocerá a don Pedro de Mendoza, de la casa del Infantado, y en la página 253 del relato deja dicho algo que ya veremos que actuará como boomerang sobre su artificio narrativo y es lo siguiente: «Algunos años después supe que había fundado una ciudad, Buenos Aires, por los extremos australes de América». (Hay una errata divina en este párrafo, en la edición que manejo, y es que concluye diciendo que «se le distinguía la calidad en los desmanes» en vez de decir que se le notaba la nobleza en sus ademanes.)

Ahora bien: aunque ya he dicho ya un par de veces que el narrador es Pier Francesco Orsini, el giboso heredero del señorío de Bomarzo, nacido en 1512 y muerto en 1572, un personaje arquetípico de la clase noble italiana del siglo XVI, ésa es una falacia narrativa, y a mi modo de ver Mujica Láinez no estaba tan seguro de ese personaje suyo. En la penúltima página de la novela, cuando él mismo describe su muerte (y ya eso debería abrirnos los ojos), hace punto y aparte a un nuevo párrafo y escribe: «Yo he gozado del inescrutable privilegio, siglos más tarde –y con ello se cumplió, sutilmente, la promesa de Sandro Benedetto (aquel que

diseñara su horóscopo), porque quien recuerda no ha muerto–... Yo he gozado del inescrutable privilegio, siglos más tarde, repito, de recuperar la vida distante de Vicino Orsini, en mi memoria, cuando fui hace poco, hace tres años, a Bomarzo, con un poeta y un pintor, y el deslumbramiento me devolvió en tropel las imágenes y las emociones perdidas». Y continúa: «En una ciudad vasta y sonora, situada en el opuesto hemisferio, en una ciudad que no podría ser más diferente al villorrio de Bomarzo, tanto que se diría que pertenece a otro planeta [es demasiado obvia la referencia a Buenos Aires], rescaté mi historia, a medida que devanaba la áspera madeja viejísima y reivindicaba, día a día y detalle a detalle, mi vida pasada, la vida que continuaba viva en mí». Y concluye: «Así se realizó lo que me auguró en Venecia, por intermedio de Pier Luigi Farnese, una monja visionaria de Murano, a quien debo esta profecía que ninguno de nosotros entendió a la sazón y que atribuimos a su mística locura: "Dentro de tanto tiempo que no lo mide lo humano, el duque se mirará a sí mismo"».

La lectura demorada y atenta de este párrafo nos dice que el narrador de esta novela no es Pier Francesco Orsini, sino Manuel Mujica Láinez, y el hecho de que la novela la publicase Mujica Láinez no convierte lo dicho en una verdad de Pero Grullo. Porque lo cierto es que Mujica Láinez estuvo por primera vez en Bomarzo el día 13 de julio de 1958, acompañado por el pintor Miguel Ocampo y el poeta Guillermo Whitelow, como lo dice expresamente en la dedicatoria del libro. De manera que el «Yo» del párrafo que acabo de citar es él, Mujica Láinez, y lo que intenta, por medio de ese ardid de carpintería narrativa, es vendernos la superchería de que en su interior habitaba la memoria del duque de Bomarzo, y que el deslumbramiento que siente en su jardín etrusco es el que pone en marcha esa singular busca suya de un tiempo perdido. Pero de un tiempo perdido en el que no faltan referencias tan anacrónicas, para alguien que vivió en el siglo XVI, como por ejemplo la figura de Paulina Bonaparte y el paralelo personal que hace con el contrahecho Toulouse-Lautrec, o haber leído un poema de Victoria Sackville-West, o la existencia de países comunistas, para mencionar nada más que estos botones de muestra: todas esas referencias pertenecen a la memoria de Mujica Láinez, no a la de Pier Francesco Orsini.

Por lo cual se vuelve un tanto penoso el recurso decimonónico del que echa mano con tanta frecuencia en el relato: «Quizás no haya olvidado el lector», «Como ya he escrito y repito para que se entienda bien», «Como éstas son las memorias sinceras [aquí nos podemos permitir una sonrisa de complicidad] de un señor cautivo del Diablo y no una novela pornográfica», «Que el lector no refunfuñe y trate de comprenderme», «Mis descendientes (...) no contaban con que alguna vez me sería dado el privilegio sobrenatural de escribir estas páginas», etc. etc. etc., todas las cuales se vuelven obsoletas y como parches superfluos cuando en la página 273 leemos esto, a propósito del horóscopo donde se le vaticinaba que iba a vivir eternamente: «Aquí estoy yo, vivo, en mi casa, escribiendo en mi biblioteca, para atestiguar que por lo menos en un caso, sensacional por su única rareza, los que escrutan el cielo y coordinan su posición con el destino de los hombres, son capaces de deducciones sorprendentes». Con lo que llegamos al regreso contundente del boomerang que mencioné líneas atrás, porque el escenario –la biblioteca de Bomarzo– no es precisamente la «ciudad vasta y sonora, situada en el opuesto hemisferio» y «que no podría ser más diferente al villorrio de Bomarzo», pero donde sabemos, por el propio narrador, que se escribieron tales memorias.

La conclusión es que el horóscopo sobre la vida eterna de Pier Francesco Orsini es el emblema oculto de una orgullosa convicción interior de Mujica Láinez: el personaje creado por él iba a ser todo lo inmortal que se puede ser en el mundo de la literatura, o al menos de la latinoamericana, y de ser ello cierto, la predicción no andaba muy equivocada. El Duque de Bomarzo quedó firmemente anclado en el reparto de los personajes claves de esa literatura, empezando por el Tirano Banderas y don Segundo Sombra, siguiendo por Doña Bárbara y Arturo Cova, y yendo a concluir con Pedro Páramo, el doctor Diaz Grey, el coronel Aureliano Buendía y La Maga.

* ADDENDA

Hay también una extensa galería teratológica en los anales del Oscar.

La cosa comenzó en 1933 cuando lo obtuvo Frederic March por su doble interpretación del Dr. Jeckyll y Mr. Hyde, y continuó en 1946 con el alcohólico en fase de delirium tremens que fue Ray Milland en *The Lost Weekend*, añadiéndose en 1951 José Ferrer por su Cyrano de Bergerac.

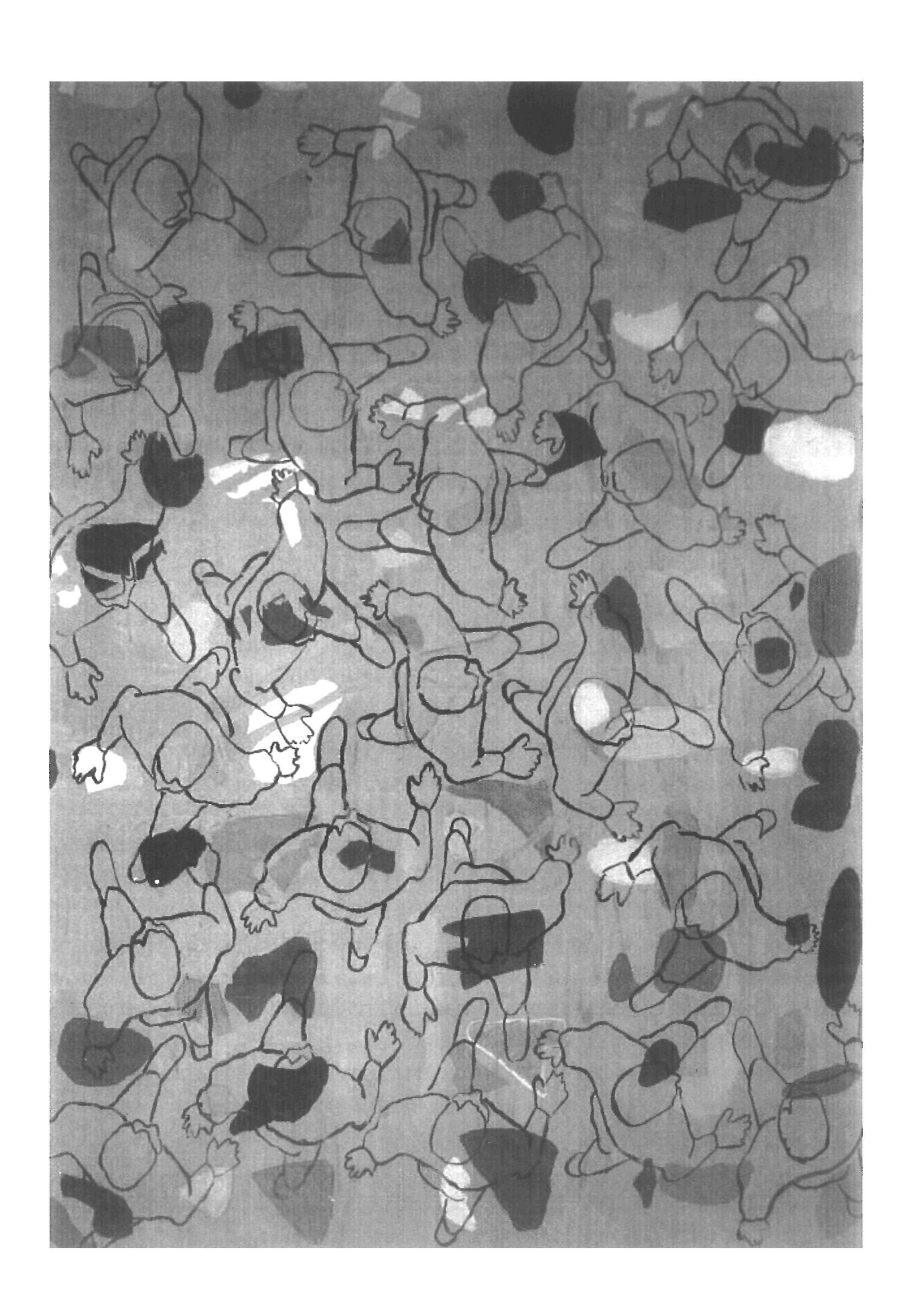
Y el puertorriqueño habría podido ampliar esta galería dos años más tarde al darle vida al contrahecho Toulouse-Lautrec en *Moulin Rouge*, pero le ganó Gary Cooper con *High Noon*.

En 1976, con *Alguien voló sobre el nido del cuco*, Jack Nicholson gana el Oscar por el papel del simpático chiflado McMurphy, a quien la gélida enfermera Ratched (genial creación de Louise Fletcher, asimismo oscarizada) logra someterlo a una lobotomía que lo deja descerebrado.

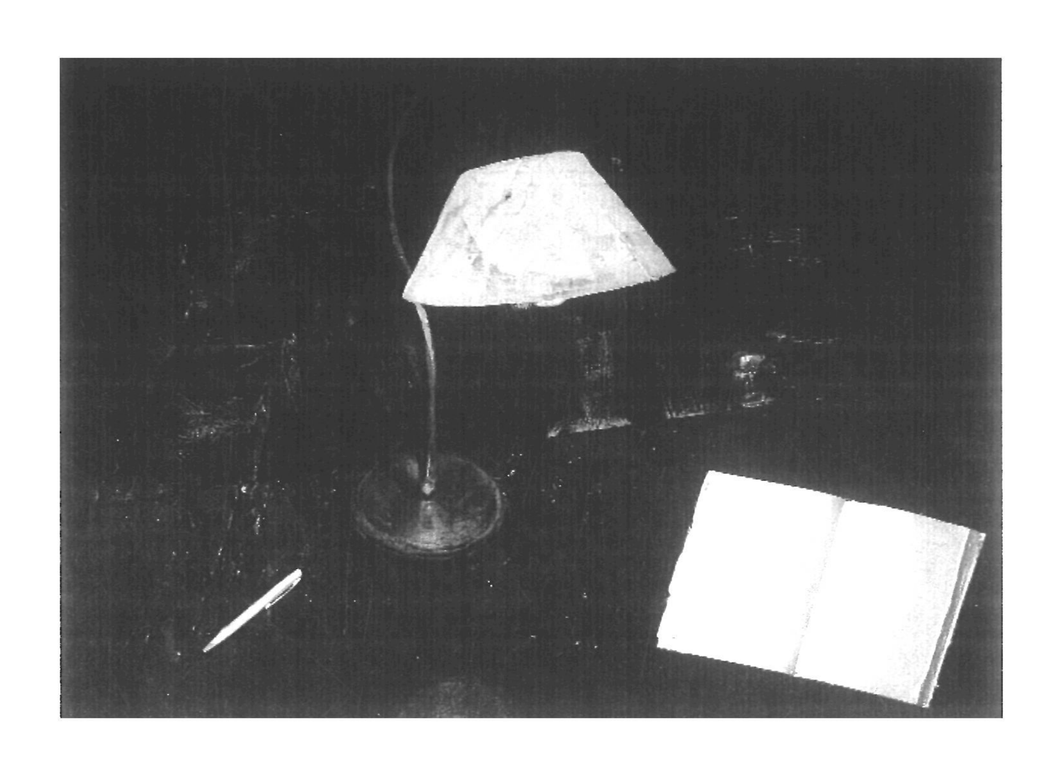
Y en 1989, el autista de Dustin Hofman en *Rain Man* inaugura una serie que ocupa nada menos que ocho años de la siguiente década:

1990, Daniel Day-Lewis por el pintor y escritor irlandés Christy Brown, espástico de nacimiento, en la peli *Mi pie izquierdo*;
1992, Anthony Hopkins por el psicópata caníbal Dr. Hannibal Lecter en *El silencio de los corderos*;
1993, Al Pacino por el ciego de *Perfume de mujer*;
1994 y 1995 Tom Hanks, por el enfermo terminal de sida en *Philadelphia* y el débil mental Forrest Gump en la película del mismo título;
1996, Nicholas Cage por el alcohólico compulsivo y suicida de *Leaving Las Vegas*;
1997, Geoffrey Rush por el pianista niño prodigio y enfermo síquico de *Shine*;
y 1998, una vez más Jack Nicholson, esta vez como el neurótico extremo y egomaníaco de *As Good As Its Gets.*

Pero por si todavía faltase algo, la guinda sobre el pastel podría ser el Oscar de interpretación femenina del 2000 a Hilary Swank por su extraordinaria creación de la chica que a toda costa quiere ser chico, la Teena Brandon & Brandon Teena de *Boys Don't Cry).*




Punto de vista



No se pone viejo

Luis Muñoz

EL POETA LUIS MUÑOZ, AUTOR DE LIBROS COMO *MANZANAS AMARILLAS* (HIPERIÓN), *EL APETITO* (PRE-TEXTOS), *LIMPIAR PESCADO* (VISOR) O, EL ÚLTIMO, *QUERIDO SILENCIO* (TUSQUETS), HABLA EN ESTE ENSAYO DE UNO DE SUS MAESTROS, JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, Y DE SU LIBRO *DIARIO DE UN POETA RECIÉN CASADO*, QUE PRÓXIMAMENTE SERÁ REEDITADO POR VISOR EN LA COLECCIÓN QUE DEDICA A LAS OBRAS COMPLETAS DEL PREMIO NOBEL ONUBENSE.

Cuatro días antes de emprender el viaje que le llevaría a Nueva York para encontrarse con Zenobia Camprubí, JRJ escribió el primer poema de *Diario de un poeta recién casado*. Vivía entonces en la Residencia de Estudiantes, cuyos nuevos edificios se habían inaugurado el año anterior y cuyo jardín de adelfas había dibujado y mandado plantar el propio poeta siguiendo una fórmula de armonía, sencillez y detalle que guiaba los distintos ámbitos de su vida. Desde la galería donde tenía su cuarto podían contemplarse las cumbres azules de la sierra del Guadarrama. El día era muy frío, «descaradamente pelón», como diría uno de los periódicos de Madrid, que vendría cargado de noticias sobre la Gran Guerra, a la mañana siguiente. Anotó la fecha con una caligrafía que desde unos años atrás se le había hecho cada vez más rabuda y más críptica: 17 de enero de 1916.

En ese momento JRJ tenía 34 años. Zenobia, seis menos. Desde el verano de 1913, JRJ no había dejado ni por un momento de tratar de convencerla de que se casase con él. El mismo día en que se conocieron, en el salón de actos de la Residencia, tras una conferencia de Manuel Bartolomé Cossío sobre La Rábida, estuvieron hablando juntos dos intensas horas seguidas. Después de esas dos horas, JRJ le espetó que se había enamorado de ella:

– Ya ve usted lo que me ha pasado a mí –añadió–; ahora usted decidirá.

La respuesta no se la dio Zenobia esa tarde, ni la tarde siguiente, o mejor dicho, lo que le respondiese esa tarde, o las siguientes, no lo debió entender JRJ como definitivo. Porque dio pie a un dilatado cortejo, lleno de idas y venidas, de noes y síes, con la complicidad de su admiración por la obra de Rabindranath Tagore, del que traducirían juntos varios libros, y durante el cual él intentó convencerla de que podían ser enormemente felices juntos y ella, sin comprometerse, que el poeta saliese de su melancolía y de su aislamiento, que se abriera más a la vida.

En una carta de ese mismo verano de 1913, Zenobia le escribió:

«¿Por qué está Vd. siempre con esa cara de alma en pena? ¡Es V. un egoísta de primera!». Y un poco más adelante: «Ya que se enfada porque le digo que quiero que se enamore de una de mis amigas lo des-digo. No se enamore Vd. de ninguna, pero deje que le sacudamos un poco esa tristeza».

Y JRJ, algunos días después, pasando del usted al tú:

«Muy alegre estaba hoy cuando me escribiste tu carta. Te lo agradecí con toda mi alma, pero cuando la terminé me eché a llorar. No es una carta tierna ni dulce. De haberlo sido, me habría puesto más alegre. No, Zenobita, no es que yo sea fúnebre siempre. ¿Me quieres decir qué tiene uno en el corazón de vuelta de esas frivolidades a que, tan muerta de risa, me invitas?»

JRJ había sido hasta entonces un perenne enamorado insatisfecho y el incendio del amor se había convertido en el motivo principal de su poesía. Poco antes de conocer a Zenobia, publicó dos libros de envolvente erotismo simbolista, *Melancolía* y *Laberinto*, escritos durante su estancia en Moguer entre 1905 y 1913, que recogen como una red de pesca la poesía de sus numerosas experiencias amorosas, y había entregado a la imprenta otro conjunto de tono parecido, *Libros de amor*, en realidad una especie de memorias eróticas en verso, escrito entre 1911 y 1912, que tenía previsto publicar el otoño de 1913.

A Zenobia le prestó *Laberinto*, que leyó a los pocos días de su primer encuentro. Y le desagradó tanto que no dudó en decírselo a través de una carta ese mismo verano:

«Anoche leí "Laberinto". Lo leí porque lo había escrito Vd., conste, que si no estoy segura de que no hubiera "aguantado" hasta el final». Y cuando lo concluí tenía una rabia contra Vd., que si llego a saber que estaba Vd. abajo en la Castellana, seguramente sale el libro por la ventana».

A vuelta de correo, sin perder un minuto, JRJ le respondió que el libro no tenía que entenderlo tan al pie de la letra, que si lo leía atentamente descubriría que en su carnalidad habitaba también la «tristeza de la carne» y que todos sus libros, incluido ése, estaban llenos de «aspiración ideal y de sentimientos nobles».

En todo caso, mientras defendía ante Zenobia una lectura profunda de *Laberinto* y hacía hincapié en la pureza de sus nuevas costumbres, decidió retirar de la imprenta *Libros de amor*.

Un pleito de la familia de JRJ con el Banco de España, que duró más de tres años, les había llevado a perder, en mayo de 1915, la casi totalidad de sus bienes, entre ellos varias casas, tierras y bodegas. A JRJ le preocupó, sobre todo, la situación económica en que a partir de ese momento se quedaba su madre, y procuró, junto a sus hermanos, que ella no notase la falta. Pero temió además que la pérdida económica supusiera un nuevo impedimento para casarse con Zenobia, que en esas fechas era algo que ya parecía posible. Como tantas otras veces en su vida, le guiaba, a pesar de las dificultades, una tenacidad invencible, de la que en privado hacía gala. A su amigo el escritor y jurista murciano Juan Guerrero Ruiz, le había contado el 15 de mayo de 1915:

«La vida en Madrid es muy difícil y sin embargo, ahora mismo que no tengo nada, que carezco de muchos miles de duros que tenía y con los cuales contaba, confío en mi voluntad para volver a estar lo mismo o mejor. Tengo una gran fe en mí mismo, en mi voluntad, y aunque acaso esté mal que lo diga, nunca he dejado de conseguir aquello que me proponía».

Es imposible no darle la razón a JRJ, a tenor de los hechos. Aunque Isabel Aymar, la madre de Zenobia, se oponía al casamiento y la había convencido de viajar con ella a Nueva York con el pretexto de poder conocer a su segundo nieto y con la intención, más o menos clara, de alejarle del poeta, la pareja había decidido casarse. Nueva York podía ser, por qué no, un lugar igual o mejor que cualquier otro. Para JRJ supondría la ocasión de visitar

una de las ciudades emergentes y prósperas de la joven América, de abrirse más a la vida y de impregnarse del ambiente que Zenobia, cuyo abuelo paterno era norteamericano y cuyos hermanos estudiaron en aquel país, había compartido durante cuatro años, de 1905 a 1909. «Pero es absolutamente preciso –le había escrito el 6 de septiembre de 1915– que nos casemos pronto. No sabes la paz, la fuerza, la tranquilidad, el tiempo que esto me daría. Piensa tú que tu presencia me es necesaria, Zenobia, que mi vida sin ti está falta de vida. La mañana que yo amanezca a tu lado, ¡qué nuevo va a parecerme el mundo!».

Las cartas cruzadas entre ambos componen una trabada novela sentimental en la que puede seguirse con precisión el baile de sus ideas y sus afectos, que no fueron precisamente rectilíneos. Con una selección de ellas y de los poemas que había dedicado a Zenobia, JRJ ideó un tomo –uno de sus muchos proyectos que no vieron la luz sino en ediciones parciales a cargo de estudiosos de su obra- cuyo título previsto era tan expresivo como *Monumento de amor*.

Con unos catorce libros publicados hasta ese momento, JRJ se había consolidado como uno de los más destacados poetas modernistas españoles. Su estilo, refinado e interior, impregnado del perfume del simbolismo francés, había ido redescubriendo e incorporando la tradición popular y los clásicos castellanos, al tiempo que había pasado de las tonalidades decadentes a una especie de nuevo vitalismo, conectado con las ideas reformadoras de la Institución Libre de Enseñanza. Pero los moldes, el vocabulario, los mecanismos expresivos de la poesía se le habían ido quedando progresivamente estrechos y empezaba a temer que la sensación de tedio que le agobiaba significase el fin de su poesía. Demasiadas cosas importantes se quedaban sistemáticamente fuera de los versos, la vida y la poesía raramente hallaban en ellos un contacto veraz, y el peso de la retórica y sus monótonos parámetros habían llegado a despistar a su espíritu creativo.

El surgimiento del futurismo –cuyos ecos llegaron a España recién publicado su manifiesto fundacional, traducido el mismo 1909 en la revista *Prometeo*, en la que JRJ colaboró–, y del cubismo, con su rechazo de lo que Apollinaire llamó «los medios de agradar» de los artistas del pasado y su propuesta de una pintura

pura –con tantos puntos en común con los supuestos teóricos de la posterior poesía pura– también debieron hacerle reflexionar sobre la gestión poética del presente y sobre la necesidad de situarse frente al impacto de lo nuevo. Si el modernismo había sido la voz lírica de la crisis de fin de siglo, los nuevos tiempos, que encarnaban una crisis distinta, con sus particulares complicaciones y necesidades, significaban un desafío frontal al lenguaje de la poesía y a su desvencijado armazón de ideas.

La incertidumbre, sin embargo, no fue paralizadora para JRJ. Desde 1913 hasta 1915, escribió simultáneamente –mientras trabajaba, además, en otros proyectos– dos libros muy diferentes que resultaron ser complementarios. Dos boquetes, propuestos desde dos esquinas distintas, al callejón sin salida en que se encontraba. En ambos el correlato de vida es el enamoramiento de Zenobia y la inseguridad estupefaciente que sus sentimientos no correspondidos, o correspondidos sólo en parte, le estaban produciendo. Formalmente son libros antagónicos, aunque su poética sea común. En *Sonetos espirituales* maneja con impecable dominio las combinaciones musicales y sensoriales del soneto de aroma simbolista, y en *Estío* experimenta, un poco a la desesperada, distintos procedimientos técnicos de carácter novedoso, desde el verso libre a la anotación diarística, que giran alrededor de un núcleo de preceptos derivados del simbolismo, sin atreverse a llegar demasiado lejos en sus búsquedas, sin verdadera decisión, como si arrastrase una especie de remota tirantez expresiva.

A Juan Guerrero Ruiz, le había confesado el 13 de junio de 1915:

«A veces pienso que tal vez esté en las postrimerías de mi obra poética, porque al fin y al cabo encuentro algo artificioso en la forma poética, y me pregunto: ¿es honrado esto? Acaso no, a pesar de su belleza. Por eso tal vez escriba ya prosa solamente, una prosa que, claro está, sea poética, elevada, pura... Debemos escribir como se habla, de una manera clara, elevada, natural...».

Su viaje a Estados Unidos iba a ser el primero que hiciese fuera del continente y también el primero por mar. Hasta entonces sólo había salido de España en 1901 para pasar una temporada en el sur de Francia, cerca de Burdeos, en la Maison de Santé en Castel d' Andorte, con el objeto de reponerse de los desequilibrios emo-

cionales que había sufrido tras la muerte de su padre. De aquel viaje había regresado cargado de nuevas sugestiones sensuales, enamoramientos y poemas, y con la lectura de la obra de los poetas simbolistas franceses, sobre todo a través de la revista *Mercure de France*, que le reportaron nuevas posibilidades verbales y de atmósfera para su poesía.

En las cartas redactadas al día siguiente del primer poema de *Diario de un poeta recién casado*, todavía en su cuarto de la Residencia de Estudiantes, adelantando la fecha de su partida, dejó entrever su excitación. «Salgo mañana de Madrid, camino ya de "Zenobia" –le escribió a María Muntadas, una amiga de ella –, y no quiero dejar de mandar a usted, antes, mi despedida accidental. (Estaré con mi madre unos días y el 30 embarcaré en Cádiz, para New York.) De palabra le daré su encargo a Zenobia. Por las cartas que he recibido, sé que está muy bien y muy satisfecha de sus cosas. Hizo un malísimo viaje de 15 días, mareada todo el tiempo. Está todo arreglado para nuestro casamiento y espero que será a poco de llegar yo. Espero también que volveremos en marzo o en abril. Voy contento porque mis asuntos marchan bien y esto me da, por ella, una gran tranquilidad».

Y al compositor Óscar Esplá, ese mismo día:

«Queridísimo Óscar: Salgo mañana para New York. ¡Estaré de vuelta en abril! ¡Adiós! Le abraza su JR. Le mando la "Berceuse". ¡Cómo me agradaría que le inspirase algo muy hondo y muy puro, y que pusiese al frente la letra! Esta oda se la escribí a la mujer por quien ahora voy. Ya la conocerá usted. Mi dirección en N. Y.: Juan Ramón Jiménez; Ames, Camprubí & C°. 29, Broadway, N.Y.».

La noche del 20 de enero tomó un tren desde la Estación de Atocha con destino a Sevilla. Durante la madrugada escribió poemas, continuando el plan que había ideado los días previos. Los poemas constituirían el relato de lo que impresionara su capacidad sensitiva durante el trayecto hacia su boda, tratando de dar con los puntos de encuentro entre experiencia exterior e interior, que funcionarían en una especie de nutrición recíproca, como de pájaros que se dan a comer mutuamente. Sometería sus poemas al valor de un documento autobiográfico, anotado, certificado por la secuencia de los días y la verdad poética y la autobiográfica cami-

narían juntas. Por otra parte, fundiría una suerte de realismo lírico sin complejos, que entendería cada pieza de la realidad como un punto de partida, y como una posibilidad de comentario, y un simbolismo moderno atento a las rutas de los colores y al aleteo de nuevas sugestiones rítmicas.

Desde Sevilla viajó en tren hasta Huelva y desde allí en coche hasta Moguer, donde –como le anunciaba en la carta a María Muntadas– permaneció unos días con su familia. En Moguer se llenó del cariño de los suyos y pudo sopesar la importancia del momento en que se encontraba.

Los poemas compuestos esos días tienen, a la vez, sabor de *descubrimiento – o de redescubrimiento– y de despedida. La felicidad* parece lanzarle hacia los elementos de un mundo archiconocido con una mirada nueva y a sorprenderse encontrando dentro de él otro mundo, más cromático, más pleno, más cargado de sentido, al tiempo que el tirón de una especie de fuerza compensatoria de carácter nostálgico. Moguer es en estos poemas un ámbito cargado de una energía destellante, producida por el contacto de su felicidad con las personas y los lugares de su infancia, pero, a la vez, el escenario de una sucesión de pérdidas que, inexorablemente, no habían dejado de producirse.

Tras varios días en Moguer, el 30 de enero, JRJ se embarcó en el buque «Antonio López» en el puerto de Cádiz.

La experiencia del mar superó con creces (creces de ola) sus expectativas. El mar le ofreció un tema –el de las sensaciones, ideas e imaginaciones derivadas de él, con sus inagotables estallidos de belleza–, la ilusión de un confidente –a medio camino entre el diálogo con un interlocutor mudo y la figuración panteísta– y, sobre todo, una sintaxis, o mejor dicho, una nueva relación entre ritmo y melodía.

Es lo que, sin saberlo, JRJ iba buscando. La ausencia de tierra firme, la inquietud de flotar en el agua y de sentir el movimiento, libre y armónico, del oleaje, le regalaron –según indicaría años más tarde– un modelo de organización de las frases, una gama de de posibilidades de cómo acoplar metro y estructura gramatical, que le pusieron directamente las riendas del poema en las manos, en lugar de que el poema, con el chasquido de su látigo sonoro, le condujese a él. El verso libre, «blanco desnudo», como le llamaría en

alguna ocasión, lo había probado con anterioridad en *Laberinto*, pero entonces no había dado con el modo de convertirlo, a través de la sintaxis adecuada, en un buen transmisor de fluido poético.

En este tramo de su viaje escribió también poemas en prosa y los combinó con los poemas en verso, explorando la aproximación de la textura de los géneros y repartiendo la carga de lo que para él conformaba al artista completo: el aspecto irónico y el lírico. Reservó, en la mayoría de los casos, la lectura ridícula de la realidad para los poemas en prosa y la visión ideal, los sobresaltos de belleza, para el verso.

El 8 de febrero, un día gris y crudo con viento muy fuerte, delante de la isla de Terranova, supo por radio de la muerte de Rubén Darío. No es difícil imaginar que la noticia le golpeó profundamente. Desde que leyera «una y otra vez arrobado», aunque sin entenderlo del todo, el poema de Darío «Al rey Óscar», en torno a 1897 en Moguer, en *La Ilustración Española y Americana*, le había admirado, distinguiendo sus favoritos entre los múltiples Rubén Daríos, y diferenciándose, a la vez, de su poética. Se conocieron en Madrid en 1900, cuando JRJ repondió a la llamada de Darío y Francisco Villaespesa de ir a defender el modernismo, y entre ambos se había ido fraguando una amistad robusta y comprensiva, llena de afecto, lecturas y consejos mutuos.

Con su fino olfato poético, Darío había acertado al definir la cifra secreta del temperamento de JRJ con una frase que le sirvió siempre de afirmación y de estímulo, a propósito de su libro *Nubes*, que probablemente acudiría a él en momentos de reformulación estética como el que estaba atravesando: «Usted va por dentro». Y el mismo JRJ, cuando quiso disntinguirse del mundo decorativo de su maestro, acudió a términos parecidos: «nunca me conquistaron las princesas exóticas, los griegos y romanos de medallón, las japonerías «caprichosas» ni los hidalgos de la «edad de oro». El modernismo, para mí, era novedad diferente, era libertad interior».

El 12 de febrero JRJ llegó al puerto de Nueva York. En el muelle le estaban esperando Zenobia, doña Isabel Aymar y su amigo Ramón Jaén. Al descender por la escalerilla del buque, parecía sentirse, según escribió Zenobia, «inquieto, conmovido y contento a un tiempo».

Aunque el impacto en el paisaje de su imaginación debió ser enorme, matuvo con la ciudad, que era ya entonces el área metropolitana mayor de Estados Unidos y que vivía un boom económico sin precedentes, un pulso bastante igualado entre su límpida capacidad de sorpresa, que era alborozadamente receptiva con cada cosa nueva, y una especie de contención interior que, ante todo, salvaguardaba la atmósfera de su mundo familiar, cultural, como para que no hubiera escapes, y su hipersensible conciencia de poeta.

El JRJ que paseaba por las calles de Nueva York nos coloca delante de algunos mecanismos de su inteligencia. Para los poemas compuestos en la ciudad tenía desplegadas las antenas, sobre todo, hacia dos ámbitos. Hacia los olores, las formas, los materiales, las palabras de lo bello distinto, o de lo emocionante distinto para ser más exactos, y hacia lo igual de lo distinto, es decir, lo conocido que se presentaba en otro tipo de envase. Un buen ejemplo podría ser el poema «New Sky», escrito –según él anota– en la cima del Woolworth Building, acabado sólo tres años antes de su visita y que era entonces el edificio más alto del mundo. De la inmensidad de la vista que podía contemplar desde allí, lo que le impulsó a escribir en ese momento fue el cielo –que aparece también con frecuencia, como contrapunto, en los poemas escritos durante su viaje por mar–, sólo que reestrenado, redescubierto para su poesía, desde una perspectiva literalmente nueva.

El procesamiento de la información que le llegaba a chorros, y a cada instante, en Estados Unidos, consistiría en un continuo mirar a su interior por si el guardián de su mundo poético prendía la luz verde que confirmaba un movimiento interior significativo que le diera paso. Lo instantáneo sometido a la criba del gusto y la conciencia. Lo sorpendente registrado sin aspavientos. La búsqueda de su yo a través de las pruebas y reclamos externos.

Después de varios días de paseos, compras, visitas, conversaciones y almuerzos con amigos, la ansiada boda se celebró el 2 de marzo en la iglesia católica de St. Stephen, un edificio de estilo neorrománico situado entre las calles 28 y 29.

«Me casé –anotó Zenobia –. Presentes: mamá, Yoyó, Raimundito, Epi, Hannah, aunt Edith, Mrs. De Meli y Miss Anna. Juan Ramón y yo fuimos al fotógrafo en el automóvil de Aunt Edith,

y luego de ponerme el vestidito azul con adornos crema en el Martha Washington, Juan Ramón y yo salimos para el National Arts Club, en donde nos esperaban tres cajas de flores: rosas blancas de mamá, tulipanes rosa y junquillos dorados de los Underhill's, y un gran ramo de flores de todas clases enviado por Miss Sargent. Tras una espera estúpida nos dan las habitaciones del Barón Anónimo. Mamá y Miss Anna nos hacen un rato de tertulia en la velada».

Ese día JRJ no escribió poemas, o si los escribió no los consideró dignos de la versión definitiva de *Diario*. El contenido del libro sin embargo, encajó desde entonces con su título y de diario de un poeta camino de casarse, que era lo que en realidad había sido hasta ese momento, pasó a convertirse, literalmente, en el de un poeta recién casado. El título, por otra parte, responde con coherencia a su necesidad de renovación a través de una llamada de atención sobre sí mismo. Hay mucho de redefinición de su yo de manera pública y de romper una costra melosa –la del modernismo otoñal– en su claro prosaísmo, que parece abrirse paso con decisión a través de sus títulos anteriores, mucho más tocados por un nimbo poético.

Durante toda la estancia en Estados Unidos se sucedieron las indisposiciones de la pareja. Sin embargo, según los testimonios de Zenobia, a JRJ no le disgustaban del todo. Aprovechaba las jornadas de reclusión para concentrarse, leer y escribir, logrando en sus distintos alojamientos un orden doméstico de trabajo. El 6 de marzo, por ejemplo, cuando llevaban dos días en Boston, JRJ se sintió mal. Un fuerte resfriado le obligó a quedarse en cama. Hasta cuatro días después no volvió a salir a la calle pero, según dejó anotado Zenobia, pasaron largo tiempo, tiempo disfrutado, leyendo juntos *El rey de la sala oscura* de Rabindranath Tagore. El día 20, ya de vuelta en Nueva York, fue el turno de ella: «La gripe me retiene en nuestras habitaciones y J.R. se queda encerrado también por simpatía (...) Nos acostamos temprano. Juan Ramón escribe la mar en su diario, está en plena vena productiva». Al día siguiente: «Continúa el encierro (...) Juan Ramón continúa trabajando mucho en su diario».

Una vez sanos, comenzaron una especie de rutina dinámica que incluía que JRJ aprovechase las salidas de Zenobia para que-

darse trabajando. El día 26, escribió Zenobia: «Salimos mamá y yo de compras (...) Paramos en casa de Hannah y en el Lincoln y encontramos luego en casa a Juan Ramón, que ha tenido un día bueno y pacífico de trabajo». Y el domingo 2 de abril: «Llego a misa de 10:30 y dejo a J.R. trabajando en su diario. De misa me voy en busca de mamá (...) A las 4 encontramos a Juan Ramón en la tarea».

Desde Nueva York viajaron, además de a Boston, a New Jersey, Washington D.C. y Philadelphia. Y la rueda de curiosidad, contención y «tarea» siguió girando en estas ciudades, donde fueron típicos turistas en viaje de bodas, que no se perdían la visita a los lugares famosos (el parque Common en Boston, la Casa Blanca en Washington D.C. o la tumba de Benjamin Franklin en Philadelphia), pero también –gracias a la hopitalidad de los amigos y familiares de Zenobia– una especie de habitantes naturales integrados en ellas.

Robert Frost –que en 1915 había regresado a Estados Unidos desde Inglaterra y había publicado con gran éxito un poco antes, en 1914, *North of Boston*–, Edgar Lee Master –cuyo *The Spoon River Anthology*, que se convirtió en un best-seller, había aparecido ese año–, Amy Lowell –cuyo *Sword Blades and Poppy Seeds*, su primer libro imagista, es también de 1914–, o Edwin Arlington Robinson –que publicó *The man against the sky* el mismo 1916– fueron algunos de los poetas norteamericanos que JRJ leyó gracias a Zenobia, que le iba traduciendo del inglés al español.

Las lecturas de estos poetas, junto a las de los dispares maestros Edgar Allan Poe, Walt Whitman y Emily Dickinson, en cierto modo acudieron en su ayuda. Por un lado le procuraron un referente contemporáneo para los experimentos de su diario, por el modo de asomarse al rabioso presente con una suerte de imaginativa reinvención del simbolismo, y, por otro, le dieron la ocasión de analizar cómo funcionaban y eran capaces de abrir el ángulo de acción de la poesía mecanismos técnicos concretos como el verso libre –en el caso de Edgar Lee Master y Amy Lowell– o el habla coloquial –en el caso de Edwin Arlington Robinson y Robert Frost.

En todo caso, algunos de los poetas norteamericanos que leyó entonces también le ofrecieron la posibilidad de poner a prueba su

sentido crítico y autoafirmarse por vía negativa, como sucede en su referencia a los malos poetas del «Author's Club» incluida en la sección final del libro, o a la falsedad de algunos autores de Nueva Inglaterra, a quienes que compara con un bosque en el poema «De Boston a New York».

Entre los papeles de JRJ se conserva una postal del «Montevideo», un elegante y algo rudimentario vapor de tres mástiles, con una anotación manuscrita: «Donde escribí gran parte de mi «Diario de un poeta», en nuestro viaje de bodas». La parte a la que se refería, «Mar de retorno», había comenzado a trazar el dibujo simétrico del rostro de su viaje. Se embarcó, en efecto, en el «Montevideo», junto a Zenobia y su madre, el 7 de junio en el puerto de Nueva York, acompañados por una numerosa comitiva de amigos y familiares que acudieron a despedirlos.

El mar del retorno en los poemas de esta etapa es tan inagotable como el del viaje de ida, pero el tratamiento que recibe es más exclamativo y se convierte en el centro de una serie de variaciones de alta densidad creativa donde funciona en gran parte de los casos como una metáfora del mundo interior del poeta. Su reencuentro es la continuación de un diálogo de conocimiento iniciado en la ida, pero, sobre todo, la constatación, expresada con una plasticidad exultante, de que el poeta, en pleno proceso de reinvención interior, encuentra en el mar una fecunda correspondencia.

Los poemas en prosa, por otro lado, funden sus motivos con los poemas en verso. Tanto en esta sección como en la siguiente, «España», se dedican a registrar instantes de belleza, ofreciendo una suerte de respciración paralela a la respiración de los versos, que en ocasiones resulta intercambiable.

Después de dos semanas que JRJ define en una carta a su amdre como «viaje malo», la mañana del 19 de junio llegaron a Cádiz. «Vista mágica de Cádiz, de la bahía, Rota, Chipiona» –anotó Zenobia. Después de almorzar, la madre de Zenobia salió en tren hacia Madrid y el matrimonio se quedó en la ciudad. Fueron a la Torre de Tavira, pasearon por el parque Genovés y tomaron el vaporcito de la había para visitar en El Puerto de Santa María el colegio de los jesuitas donde JRJ había estudiado parte de su bachillerato.

El día 21, cuando volvieron a recoger el equipaje de bodega, se encontraron con que a uno de sus baúles se había podrido. Varias cartas, junto a las anotaciones del diario de Zenobia, documentan lo sucedido. En una de ellas, de ese mismo día, JRJ escribió:

«Señores Delegados de la Compañía Trasatlántica en Cádiz. Muy señores míos: –escribió ese día JRJ– suplico a ustedes que me envíen la carta prometida por ustedes haciendo constar que han visto el daño causado –por mala disposición del equipaje en la bodega del vapor Montevideo– en un baúl mío y su contenido de ropa de vestir de señora y caballero».

El diario de Zenobia registra:

«Perdemos el Express para Sevilla con estas andanzas, y al cenar esa noche en el hotel vemos a D. Carlos Berrie, que al enterarse de lo ocurrido nos ofrece todo género de excusas y nos escribe pidiendo evaluación de lo que hemos perdido».

En otra carta, el mismo Carlos Barrie, agente de la Compañía Trasatlántica, escribe dos días después al director de la naviera Claudio López y Bru, Marqués de Comillas:

«Mi querido amigo Don Claudio: En el vapor Montevideo ha regresado de New York Doña Isabel Aymar de Camprubí y su hija que ha contraido matrimonio en New York con Don Juan Ramón Jiménez que veía también en el buque. A estas señoras tuve el gusto de atenderlas por recomendación expresa de usted cuando marcharon a New York en noviembre pasado. Ha ocurrido ahora un sensible incidente del que deseo poner en antecedentes a usted porque seguramente el señor Don Juan Ramón Jiménez formulará ante usted alguna queja. Según parece el equipaje de bodegas de estos señores sufrió avería por mojadura y al abrirlo en la aduana encontraron que una parte de su contenido estaba deteriorada. El matrimonio vino aquí a la oficina trayendo en el coche uno de los baúles. Pidió que un empleado reconociera el deterioro que había sufrido el contenido del baúl y así lo hizo uno de nuestros empleados de la sección de vapores, pero manifestando al señor Jiménez que eso no significaba que la Compañía aceptara la reclamación en la cuantía que deseare presentarla».

De Cádiz fueron a Sevilla, donde también pasaron unos días, y posteriormente a Moguer, donde la madre, los hermanos y los sobrinos de JRJ, les colmaron de atenciones. «Todos son tan bue-

nos conmigo que no pueden serlo más. J. R. me hace muy feliz» –anotó Zenobia el 25 de junio.

Los poemas escritos en Cádiz, Sevilla y Moguer mantienen el tipo de curiosidad despejada e impresionable de los poemas de Estados Unidos. Es decir, continúa funcionando en ellos la excitación del viajero y la límpida mirada registradora de novedades y diferencias. Respira a pleno pulmón la felicidad del extrañamiento y la conciencia de que el retorno, sólo unos meses después de haber partido, significa un comienzo.

Bajo un calor sofocante llegaron a Madrid el 1 de julio. Se instalaron unos días en un hotel del centro, el Roma, y posteriormente aceptaron la invitación de Alberto Jiménez Fraud, director de la Residencia de Estudiantes, para quedarse en las habitaciones que él y su madre tenían en la propia Residencia, aprovechando su ausencia por las vacaciones de verano. Zenobia describió el espacio como un «dormitorio de muñecas» pero también anotó en su diario: «Esta etapa de la Colina de los Chopos parece darnos una felicidad mayor de intimidad».

Los primeros días en Madrid son los de una pareja enormemente sociable: visitas, conversaciones, exposiciones, encuentros (con José Castillejo, Federico de Onís, José Moreno Villa, Javier de Winthuysen, Pedro Salinas, Américo Castro, la madre de Zenobia), y entre las búsquedas de casa, que les ocuparon gran parte de su tiempo, cenas al aire libre en la terraza del Café Gijón.

A las dos semanas alquilaron un piso en la calle Conde de Aranda, su primera casa común. Compraron muebles, vajillas, ropa de cama, instalaron estanterías, «aparatos» para el cuarto de baño, pusieron cortinas. Una operación de búsqueda del confort y el gusto en la que parecían estar hechos uno para el otro. A pesar de esa felicidad tan redonda, las deudas contraídas por las compras atormentaban a Zenobia. Un día le confesó a JRJ que había llegado a llorar por ellas, y ese mismo día, providencialmente, después que JRJ saliese a la calle apenado, su madre apareció con una carta de la Compañía Trasatlántica en la que les informaban que sería indemnizados con 4000 pesetas por el asunto del baúl. Gracias a esa cantidad pudieron hacerse cargo de las deudas y afrontar algunos gastos nuevos.

Conforme iba terminando su libro, seleccionando entre los muchos poemas que tenía escritos y trabajando en la última parte, «Recuerdos de América del Este escritos en España», donde condensó poemas en prosa con sentido crítico, JRJ necesitó incluir en él algunas explicaciones. Era algo que había hecho en libros anteriores, redactar una pequeña introducción, dar algunas claves de la idea de conjunto, unas mínimas coordenadas intencionales, pero nunca había necesitado explicarse tanto. Quizá porque le asaltó un repentino vértigo por el alcance de su experimento y porque aún no podía leerlo con la suficiente perspectiva temporal para calibrar sus logros. En el «Saludo del alba», traducción de un texto utilizado por Rabindranath Tagore, que es la cita que lo abre, justificando su carácter de diario, recalca la importancia del cuidado de cada día, su dimensión, su valor irrepetible. En la dedicatoria lo define como «breve guía de amor por tierra, mar y cielo». En la introducción, donde advierte que lo importante de un viaje no es lo más nuevo ni lo más lejos, sino lo más hondo, lo llama «álbum de poeta». En el breve texto que abre la tercera parte del libro dice que se trata de «impresiones» y compara sus «notas» con las «pinturas sinceras». Y en la nota final, que coloca entre paréntesis detrás del índice, justo antes de la palabra «Fin», asegura que es el más provisional de todos sus libros, «un boceto de él mismo».

En realidad será de los suyos el que menos toque: apenas el añadido de un «aunque» con puntos susensivos al final del último poema y el cambio de título en la segunda edición por *Diario de poeta y mar* (1948), deshecho sólo que con las palabras «reciencasado» juntas, en *Libros de poesía* (1957), la siguiente compilación de su obra. Será, además, de todos los suyos, el libro que, con los años, prefiera. En noviembre de 1952 le confesaría desde su exilio en Puerto Rico al profesor Ricardo Gullón: «En otros poetas hay verso libre como el del *Diario*, pero es que ha salido de allí. La mitad de la poesía moderna en España, viene del *Diario*. Vea, si no: León Felipe; Salinas y su *Presagios*, publicado por mí en la Biblioteca de *Índice*, en 1923; Moreno Villa y sus *Evoluciones*. (...) Lo creo mi mejor libro. No se pone viejo. Perdone si hablo de él en esta forma, pero lo veo ya como cosa histórica, fuera de mí. Es un libro de descubrimientos, aparte de que desde él haya variado

el movimiento del verso, la sintaxis poética. Con el *Diario* empieza el simbolismo moderno en la poesía española».

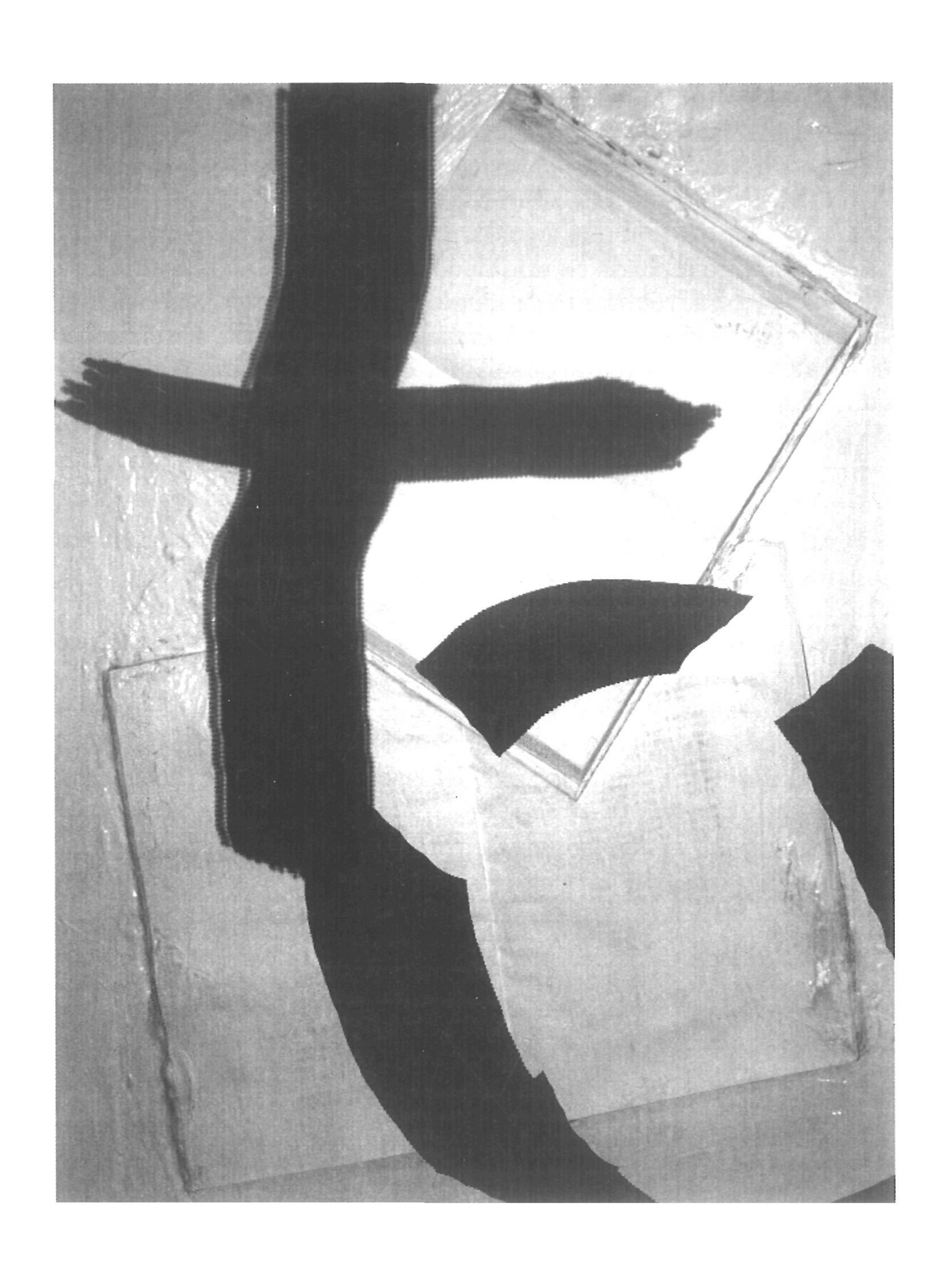
La inmodestia no le nublaba el juicio. El libro tendría un efecto contagioso entre algunos de los más significativos poetas españoles de la promoción posterior a la suya. Esa era, según él, la cualidad principal de la poesía, su posibilidad de expansión. Se dió de manera muy singular en el estilo estético de Federico García Lorca y en Rafael Alberti, y no sólo en sus libros primeros –donde resulta más evidente por la mayor proximidad cronológica–, sino también en obras de madurez, como *Poeta en Nueva York* de García Lorca, donde el viaje de JRJ, a pesar de las significativas diferencias de visión de la ciudad, es una latente influencia, o *Pleamar* y *Versos sueltos de cada día* de Alberti, libros muy alejados en el tiempo, donde el fraseo, la manera de hablar de tú a tú al mar en el primero, la sutileza metafórica, el fragmentarismo y la delicada irregularidad métrica manan como de una fuente de los versos de *Diario*.

Su magnetismo es, en todo caso, de una clase que estimula el desarrollo de otras personalidades. No se cierra sobre sí, no bloquea los caminos descubiertos, no riza el rizo de su voz, sino que inaugura un tono, una libertdad, una textura, a los que otros se sienten convocados.

Hay una imagen que JRJ utilizó alguna vez, la del poeta como minero que descubre una veta de mineral precioso pero no se empeña en agotarla. Y en sus aforismos insistió en que en poesía lo importante es abrir, no cerrar. Un modo de defender la apariencia de borrador de muchos de sus poemas, de fruta sin exprimir del todo, en la que se percibe, a la vez, una lluvia de ideas, la liberación constante de contenidos y la atención que el poeta parece prestar a eso mientras acomete un poema, pero, sobre todo, una pista básica sobre el sentido explorador, investigador, que bombea en el circuito de su poesía.

Al menos hasta octubre de 1916 estuvo trabajando en el texto definitivo, que aparecería en abril de 1917, centrándose, sobre todo, en la selección de materiales. Las dedicatorias de los poemas dieron también algunas vueltas. Hay en ellas un universo sintético, pero bastante completo, de los afectos y las simpatías artísticas de JRJ en ese momento, y también de sus nuevas amistades

norteamericanas. En total más de treinta, entre otros, a Antonio y Manuel Machado, José Ortega y Gassett, Joaquín Sorolla, Daniel Vázquez Díaz, el doctor Nicolás Achúcarro y, desde luego, a Zenobia. El libro, en su conjunto, a su editor Rafael Calleja. Esta dedicatoria, que es el que figura en las ediciones impresas, aparece sin embargo tachada en uno de los manuscritos del libro y sustituida por otra, rebosante de ironía, de la que debió arrepentise. Es, al mismo tiempo, una manifestación de ternura narcisista y una curiosa despedida de sí mismo, del que había sido desde el comienzo de su vida hasta –aproximadamente– el tercer apartado de su libro: «A Juan Ramón Jiménez, soltero»



Tendiendo puentes que no acaban: nueva mirada a la poesía de José Moreno Villa

Natalia Vara Ferrero

La aparición en la colección «Letras hispánicas» de Cátedra de esta nueva edición de *La música que llevaba*, antología poética de José Moreno Villa, pone una vez más de actualidad a un polifacético artista que dinamita cualquier intento de clasificación simplificadora. Pintor, narrador, ensayista, pero también bibliotecario y archivero, Moreno Villa brilla con luz propia en la constelación de la cultura española de los años veinte y treinta, indagador audaz de las vanguardias y participante del extraordinario vivero intelectual que fueron la Residencia de Estudiantes y el exilio mexicano. Esta edición, determinada por la mesura y el certero alcance de las apreciaciones del editor, pone de manifiesto la extraordinaria capacidad del artista malagueño para tomar el pulso a su mundo. Asimismo, indaga la estrecha relación que el resto de facetas de su obra creativa, sobre todo la pintura, establecieron con su poesía (en «Nueve o diez poetas», Pedro Salinas retrató al Moreno Villa de los años veinte como una especie alquimista moderno que tras haber encontrado «la fórmula mágica de la transmutación de las materias, se pasaba las horas [en su cuarto de la Residencia de Estudiantes] trocando poesía en pintura, pintura en poesía»).

Juan Cano Ballesta, el editor de esta antología, profesor emérito y crítico avezado en la poesía española y los movimientos de

---

José Moreno Villa: *La música que llevaba. Antología poética*, ed. Juan Cano Ballesta, Madrid, Cátedra, 2009.

vanguardia, atiende a la trayectoria del autor para ofrecer al lector una perspicaz aproximación a su obra poética. Sin un afán exhaustivo que entorpezca la lectura, plantea un acercamiento al fenómeno literario que funciona como puentes que permiten el acceso a un universo poético en el que el lector se sumerge deslumbrado por una poesía atrevida y variada. El texto que funciona como antecedente y referente directo de esta edición es la antología que el propio Moreno Villa seleccionó para *La música que llevaba. Antología poética (1913-1947)*, publicada en la editorial Losada de Buenos Aires en 1949. Se trata, por lo tanto, de una versión avalada por la última voluntad del autor, lo que no impide que el editor opte, con acertado criterio, por alterar el orden de los apartados y decantarse por una ordenación cronológica de los poemas. Una de las sorpresas más gratas la constituyen las últimas páginas, en las que se incluyen catorce poemas que no aparecieron en la antología de Losada por haber sido escritos entre la publicación de esta y la muerte del poeta en 1955. Cano Ballesta opta por un sistema con pocas notas aclaratorias, entre las que destacan algunas de las variantes de mayor interés de los manuscritos del Archivo José Moreno Villa, aclaraciones del autor, del editor y de algunos de sus críticos. Se evita así un excesivo aparato crítico, a favor de una selección que ofrece la oportunidad de adentrarse sin entorpecedores juicios previos en la lectura poética.

El estudio previo recorre la biografía vital y creadora de Moreno Villa desde sus primeros pasos, marcados por la herencia modernista, hasta sus últimas creaciones, determinadas por el peso del exilio mexicano y el recuerdo doloroso de los paisajes de la patria. Dos son los aspectos que el editor resaltan sobre los demás: su capacidad para lograr una poesía cercana a la realidad, capaz de superar los límites asociados a la llamada «poesía de circunstancias», y la dimensión ética en la que se enraízan estos poemas, tanto los más irónicos y desasosegados como los desenfadados y alegres. Las casi setenta páginas de introducción arrancan con la iniciática búsqueda de la voz poética que determina sus primeros poemarios: *Garba* (1913), *El pasajero* (1914), *Luchas de Pena y Alegría* (1915) y *Colección* (1924). Un joven Moreno Villa bucea entre motivos y formas clásicas alumbrando un estilo propio, emotivo y reflexivo, que toma forma a través de un lenguaje

conversacional y de una mirada meditativa. Se trata de un momento en el que es testigo y protagonista de uno de los períodos más brillantes de la cultura española desde uno de sus epicentros, la Residencia de Estudiantes, una «atmósfera privilegiada» que retrata en su autobiografía como «un rumor renacentista [...] Un centenar de personas de primer orden trabajando con la ilusión máxima, a alta presión. ¿Qué más puede pedir un país?». Esa poesía inicial conforma de modo novedoso formas y ambientes del folclore andaluz (poemas como «Dolorosa» y «En la serranía» han sido considerados antecedentes del folclore andalucista que consagraría García Lorca), pero también da forma «a una hermosa y prolongada metáfora sobre la existencia humana» con «En la selva frondosa». Esta densa meditación poética aborda la angustia vital del «yo» en una meditación íntima que tras entrelazar dudas, inquietudes y deseos eróticos, desemboca definitivamente en el incendio amoroso: «En una noche azul, callada y encalmada,/ la selva ardió./Y cuando vino el alba, rosada y alocada,/ apareció,/ recto y negro, en la cima, un carbón solitario./ Sagitario/ le corona en estío con su diadema astral». Este poema despertó el entusiasmo de dos de los hombres más influyentes de la cultura de la época, Juan Ramón Jiménez y José Ortega y Gasset, cuya «Estética a manera de prólogo» se ubicó como introducción en el poemario. La creación poética de Moreno Villa evolucionará posteriormente, de la mano de su obra pictórica, por el camino de la experimentación hasta desembocar en el que, en opinión de Cano Ballesta y la mayor parte de la crítica que se ha ocupado de su obra, es su mejor poemario.

Con *Jacinta la pelirroja* (1929) encuentra el poeta su voz, pero también la poesía más dolorosamente alumbrada. Fruto de su tormentosa relación con una joven norteamericana, este «poema en poemas», como el autor lo subtituló, surge de la aceptación resignada, pero profundamente irónica, de una relación imposible. Se trata de una poesía surgida de una crisis amorosa que se eleva sobre sus limitaciones a través de un tono a veces festivo y otras reflexivo, pero siempre juguetón y desenfadado, en sintonía con la libertad artística y la huida de sentimentalismos que proponen las vanguardias. Una crónica amorosa en la que lo erótico, el humor y la alegría dibujan el estereotipo femenino de los años

veinte, con las luces («Así es Jacinta/ dictadora siempre del mundo de sus líneas./ Jamás sensiblera,/ jamás caediza,/ jamás inflada o roma,/ pesada o cautiva») y las sombras que presagian la ruptura final («Jacinta compra un Picasso de tres tonos,/ rosa, blanco y azul./ [...] Y Jacinta se besa la mano./ La mano que dio por dineros./ Dineros por arte»).

Carambas (1931), *Puentes que no acaban* (1933) y *Salón sin muros* (1936) son muestras de un espíritu curioso y una sensibilidad excepcionalmente dotada para captar las claves de las nuevas corrientes artísticas. Como apunta el editor, un tono confesional domina estos poemarios, presididos por una mirada al exterior descarnada y crítica, pero también por la plasmación de la angustiosa vivencia interior del «yo». Una métrica y un lenguaje libres articulan chocantes imágenes surrealistas que golpean al lector y que captan con brillantez la realidad de un país sumido en una profunda crisis: «Escucha: son los intestinos./ La nación padece aerofagia./ Por encima de los cerros vuelan bigotes y coronas,/ cruces, pilas de bautizar y mitras de asfalto». Asimismo, ponen de relieve la raíz ética y política de la que brota la obra del artista, así como su magnífico olfato para captar los temblores que atravesaban la existencia de la convulsa sociedad española de los años treinta. El tono irónico y la voluntad de sátira recorrerán el resto de la obra del autor, que continuará retratando la guerra y el exilio. Estos poemarios, sin embargo, ponen punto final a la etapa más brillante de su producción, aquella que en opinión del editor revela «lo más auténtico y original de su personalidad lírica. Causas externas y el mismo curso de la existencia afectarán poderosamente la poesía de épocas posteriores».

La etiqueta de «poesía de circunstancias» vuelve cuando llegamos al fruto de la guerra y la posguerra. Moreno Villa continuó en la Residencia, acudiendo invariablemente al Archivo de Palacio y siendo testigo de la crudeza diaria de la contienda, con una mirada que «no se avergüenza de manchar sus versos cuando se trata de pintar el dolor y las miserias de la guerra». El posterior exilio mexicano marca de modo determinante la última etapa, no sólo por el doloroso alejamiento de la patria sino porque en México su atenta mirada le permitió empaparse de las múltiples facetas de la nueva realidad y plasmarlo a través de su poesía («Canciones

a Xochipili») y su pincel. No sólo las nuevas circunstancias geográficas y culturales emergen en la creación del exilio, su boda con Consuelo Nieto y el nacimiento de su hijo en plena madurez impulsan al poeta a explorar su asombro ante su paternidad tardía («Vienes, hijito, cuando ya la luna/ domina todo el cielo de mi vida»). No obstante, estas circunstancias no evitan los períodos de melancolía de los que son fruto sus meditaciones angustiadas sobre el destierro y la nueva existencia cotidiana, retratada como un destino fatal en el célebre «Nos trajeron las ondas» («No vinimos acá, nos trajeron las ondas. / Confusa marejada, con un sentido arcano,/ impuso el derrotero a nuestros pies sumisos»). Sus últimos poemas, algunos publicados y otros inéditos, cierran el volumen con un tono de melancólica añoranza. La antología se cierra con un soneto que reflexiona sobre la caducidad de la existencia desde la consciencia del ocaso inminente: «No hay paridad entre mi ser y el año,/ Cuando el hombre caduca y se termina,/ no vuelve a la niñez y juventud./ Vivir no es repetir cuatro estaciones».

Esta nueva edición de la poesía de José Moreno Villa, necesaria por la esclarecedora aportación crítica de Cano Ballesta, sirve para reivindicar y poner de actualidad a un artista difícil de clasificar, razón por la que suena frecuentemente al final de la nómina de los que conformaron la Edad de Plata española. La apuesta de Moreno Villa por un coloquialismo fresco y cercano, su voluntad de escribir una poesía cercana a la realidad nos deja un testimonio profundamente humano. El trasfondo ético y vital que aflora en estos poemas, gracias a la huida de retóricas vanas y exquisiteces vacías, hace de ésta una obra «marcada por la reflexión y el pensamiento» que combina a la perfección «la audacia innovadora y una gran solera y arraigo en la poesía española de siempre». El valor de esta antología se encuentra en que se formula como una propuesta para acercarnos a una poesía extraordinaria por el valor literario, artístico y, sobre todo, humano del que consiguió dotarla Moreno Villa ©



Miguel Delibes, periodista

Santos Sanz Villanueva

ADEMÁS DE UN CAUDALOSO NOVELISTA, MIGUEL DELIBES (1920-2010) FUE UN PERIODISTA NOTABLE. GALAXIA GUTENBERG ACABA DE PUBLICAR EN EL TOMO VI DE SUS OBRAS COMPLETAS SU TAREA PERIODÍSTICA Y ENSAYÍSTICA.

Explicaba Miguel Delibes en las sustanciosas y conocidas *Conversaciones* con César Alonso de los Ríos que, «en cierto modo», algunos de sus libros narrativos «son la consecuencia inmediata de mi amordazamiento como periodista» porque «cuando no me dejan hablar en los periódicos, hablo en las novelas». Tan importante aclaración a los efectos de apreciar la intencionalidad crítica de su narrativa implica el peligro de inducir a otorgarle a ésta un papel subsidiario del periodismo, cuando el escritor vallisoletano fue novelista «tout court». Y tanto que la continuada difusión de una novelística erigida, con el paso del tiempo, en referencia básica de las letras de postguerra ha oscurecido una vertiente básica de su personalidad, la de periodista.

La novela, vehículo por excelencia del consumo literario en nuestros días, ha hecho que la narrativa delibesana alcance esa preeminencia entre su prolífica escritura, y que por detrás hayan quedado el puñado de libros suyos procedentes directa o indirectamente del ejercicio del periodismo: algunos, pura selección de artículos; otros, tributarios de la escritura en prensa. Y, desde luego, el merecido renombre como novelista entraña el riesgo de borrar o difuminar su trabajo periodístico. Porque en la conside-

---

Miguel Delibes: *Obras completas*, tomo VI, *El periodista. El ensayista*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010.

ración general de Delibes debe ocupar un lugar preeminente su condición de periodista en la máxima extensión del término, no sólo de escritor en la prensa: desde su juventud, año 1941, estuvo vinculado con *El Norte de Castilla* en modestos desempeños, después en ocupaciones de redactor, más tarde en responsabilidades de dirección del diario y de gestión de la empresa. Incluso apadrinó una escuela periodística al propiciar el grupo «Norte 60» en el que aglutinó sensibilidades tan distintas como las del mencionado Alonso de los Ríos, Manu Leguineche, José Luis Martín Descalzo o Francisco Umbral.

Esos vínculos, como se ve, superan con mucho el ya tópico comodín referencial de «el director de *El Norte de Castilla*». Toda la extensa vida de Delibes estuvo vinculada con este periódico vallisoletano, al que imprimió una impronta combativa castellanista durante los oscuros años de la dictadura, a la que se enfrentó con determinación, y lo convirtió en un medio de alta calidad, influyente y respetado. Siendo intensa, no acaba ahí la relación delibesana con la prensa. Colaboró con artículos y reportajes en cerca de una veintena de cabeceras diferentes y de directrices muy distintas (tanto como las que separan a *El Español* de *Triunfo*) que hablan de un talante flexible. Las hemerotecas conservan su firma en numerosos periódicos (a partir de fecha temprana en *Informaciones*, casi un centenar y medio de piezas en *La Vanguardia Española*, y más esporádicas en *Madrid*, *ABC*, *Ya* o *El País*) y revistas (presencia no escasa en el semanario de su editor, Josep Vergés, *Destino*, y ocasional en *El Ciervo*, *Revista de Occidente* o *Cuadernos Hispanoamericanos*).

Todas estas son razones de peso para que la nueva recopilación de *Obras completas* de Delibes, dirigidas por su biógrafo Ramón García Domínguez, haya tenido el buen acuerdo de dedicar un volumen a esta faceta. Es el sexto tomo de la serie, lleva un doble rótulo, *El periodista. El ensayista*, y ha sido el último en aparecer, póstumo por pocos meses, ya que por razones editoriales antes salió el séptimo, dedicado a las páginas memorialísticas y viajeras. El tomo cuenta con un provechoso, muy completo y amplio prólogo de José Francisco Sánchez, el mayor experto en esta faceta delibesana.

Una nota de los editores precisa que el propio Delibes estableció el contenido del volumen (de hecho, consta en preliminares como «Edición del autor»). Su voluntad fue reproducir básicamente libros misceláneos de raíz periodística y de corte ensayístico, acompañados de otros materiales sueltos. Este planteamiento supone una hipoteca, pues parte de antologías previas circunstanciales y no recoge el articulismo del autor ni en su continuidad cronológica ni en una exhaustiva compilación temática. A cambio, sí ofrece una visión orgánica de los motivos que movieron la pluma del periodista Delibes. Estos asuntos son los siguientes: el periodismo y los periodistas, las cosas de la vida, el fútbol y otros deportes, la tierra y sus pobladores, los libros ajenos y suyos) y la literatura, el cine e, inevitablemente, Castilla y los castellanos como cierre del compendio. Los epígrafes representan una problemática sustancial y distintiva del autor. En cada bloque se encadenan un muestrario de artículos y diferentes clases de escritos relativos al asunto en cuestión (reportajes, ensayos, discursos y conferencias). La idea no está mal, aunque produce un efecto un poco raro, por ejemplo al incorporar en la sección sobre literatura un libro entero tardío, *España 1936-1950: muerte y resurrección de la novela* (2004), agavillado con notas dispersas tomadas por el autor con motivo de conferencias y de clases impartidas hacia el medio siglo.

Este tomo VI brinda, por tanto, un panorama abarcador de algunas inquietudes principales de Delibes y de su reflejo en la prensa, aunque otras no menos características e importantes (la caza, los recuerdos personales que sustituyen al libro de memorias que nunca quiso escribir y las crónicas viajeras) faltan por figurar en los tomos anterior (*El cazador*) y posterior (*Recuerdos y viajes*). Dicha visión orgánica no es muy distinta, como conoce cualquier aficionado a las cosas de este escritor, del saldo que arroja su narrativa, con lo cual se corrobora una profunda unidad de inquietudes, independiente del molde formal que utilizara, algo bien sabido pero que salta a la vista con esta compilación.

Los nexos entre artículos y novelas resultan, por tanto, inevitables, pero no deben obstaculizar la consideración autónoma requerida por los escritos periodísticos. La mirada vigilante sobre el mundo entorno determina el articulismo de Delibes, un mundo

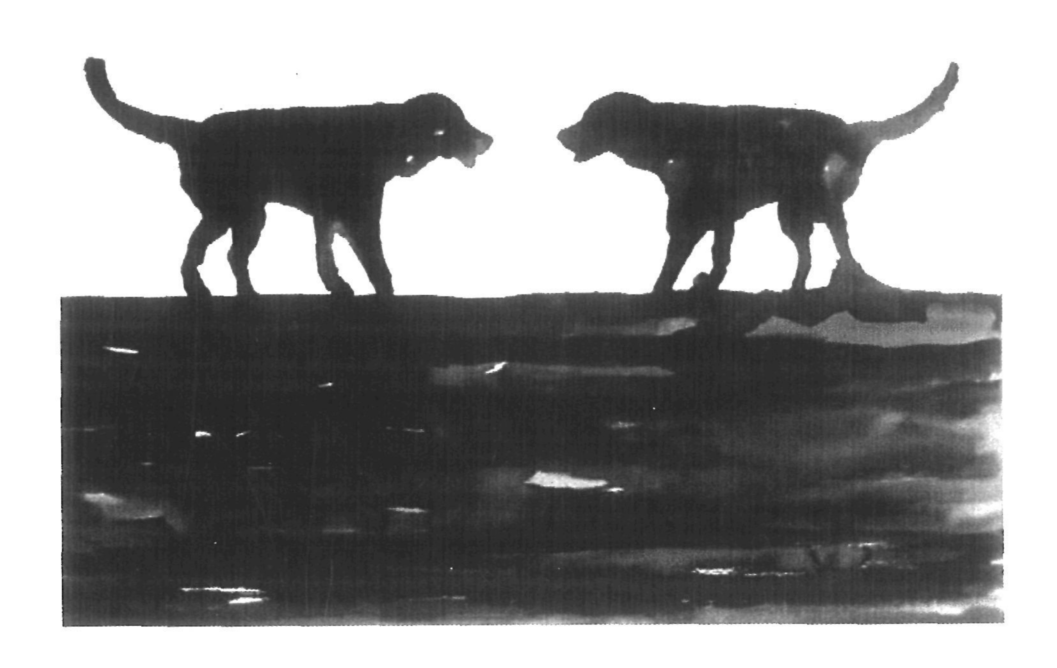
en el que cabe una amplísima sustancia, desde lo genéricamente humano o espiritual hasta lo concreto histórico y social, pasando por las manifestaciones culturales y literarias. Esa mirada implica siempre una perspectiva ética, obvia cuando se refiere a cuestiones concretas como el campo y los campesinos, o las formas de vida urbanas, o las asechanzas de la tecnificación y la afición materialista al dinero, pero decisoria también al referirse, por ejemplo, a la novela, que siempre concibió con un criterio bastante tradicional porque para él era ante todo una manifestación comunicativa con intención moral, no un artificio artístico.

Esta visión determina la forma del articulismo (y asimismo del ensayismo) delibesano. Sus artículos son modelos cabales de cuidadosa sencillez comunicativa. No era amigo de hacer literatura en el periódico, y ello ensombreció la relación con el más brillante de sus discípulos, Francisco Umbral. Por eso sus artículos se apoyan en una escritura directa, desnuda, de muy escasos aparejos retóricos, lo cual puede producir a veces una excesiva impresión de simplicidad. En realidad, lo que ocurre es que Delibes rechaza el ornato verbal, se prohíbe las frases con énfasis literario y evita las pretensiones especulativas (en repetidas ocasiones adujo sin falsa modestia que él no era un intelectual). Delibes siempre habla en sus artículos de algo serio (con las excepciones debidas al *pro pane lucrando*) y supedita los recursos formales al fin prioritario de tratar un determinado asunto. Nunca Delibes se la jugó a hablar de nada brillantemente. Eso no quiere decir que sus artículos anden faltos de personalidad. El Delibes columnista se prohíbe el circunloquio y la digresión. El estilo coloquial, las fórmulas conversacionales frecuentes y el léxico popular son un rasgo distintivo. Y otro, la tendencia a animar la exposición con recursos como la interpolación de diálogos, con lo cual suele conseguir una notable plasticidad. Muchas piezas de Delibes tienen una suave cualidad de estampas larrianas animadas, e incluso alguna suelta podría relacionarse con la modalidad llamada articuento, aunque, eso sí, sin rendir ninguna clase de tributo al artificio constructivo.

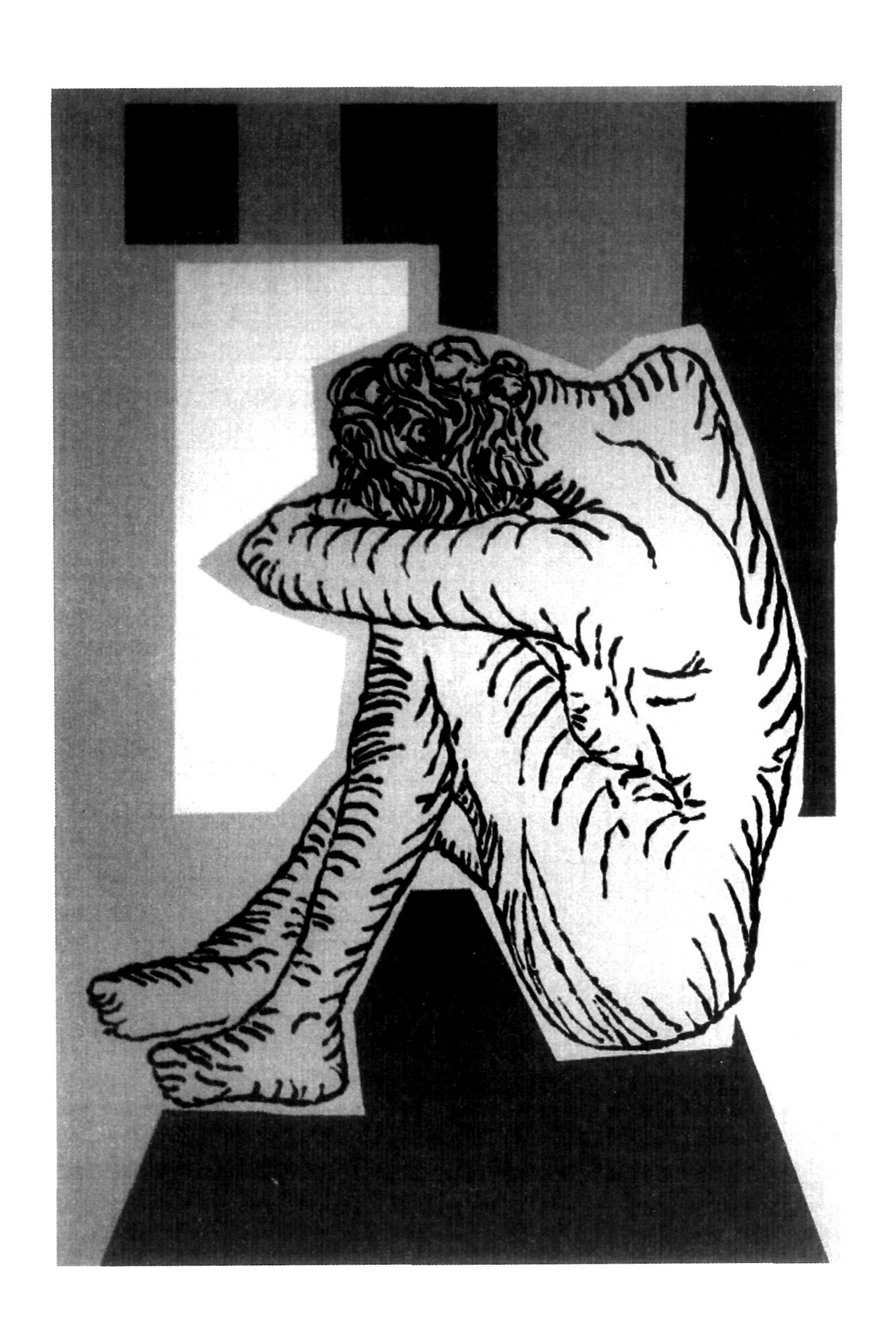
Aparte la selección de artículos y de ensayos según el criterio indicado, contiene este tomo VI de las «completas» de Delibes otros materiales destacables. Lo son, aunque se incorporan a este

volumen sin ninguna justificación, las adaptaciones teatrales de *La hoja roja*, *Cinco horas con Mario* y *Las guerras de nuestros antepasados*. Constituye un rescate muy valioso el Apéndice I, que recoge una selección de reseñas de cine publicadas entre 1943 y 1962 y un muestrario de caricaturas donde Delibes ejercitó su primitiva afición al dibujo. Las reseñas evidencian al máximo el principio de una escritura periodística directa, informativa y valorativa, sin jerga profesional ni pretensiones especulativas, pensada en función de orientar al lector común de prensa. En fin, el libro hace una aportación de primera categoría con el censo (amplio, si bien no exhaustivo, según se indica) de las diversas colaboraciones (artículos, reseñas, reportajes y entrevistas) de toda la carrera periodística de Delibes preparado por José Francisco Sánchez.

Apena que este tomo VI de las completas de Delibes deje fuera un abundante número de sus piezas periodísticas, entre las cuales hay, según mis propias comprobaciones en consultas ocasionales, bastantes tanto o más interesantes que las seleccionadas. Rescatar esos textos es una labor pendiente que deberá acometer algún editor institucional (tal vez podría asumirlo sin demora la Cátedra Miguel Delibes que tan activamente dirigen Pilar Celma y José Ramón González en la Universidad de Valladolid), aunque estará condenada a alcanzar una difusión precaria y restringida a profesores y especialistas. Una lástima. De todos modos, entre lo óptimo y lo bueno, es de justicia reconocer lo último: *El periodista. El ensayista* restituye a Delibes la importancia de su labor en ambos campos, sobre todo en la prensa, y ofrece una amplia y satisfactoria representación de su fecundo trabajo en ellos




H
Entrevista



Julio Llamazares: «No importan las historias, sólo la manera en que se escriben»

María Escobedo

COMPONENTE, JUNTO A AUTORES COMO JAVIER MARÍAS, ANTONIO MUÑOZ MOLINA O LUIS LANDERO DE UNA GENERACIÓN DE NARRADORES QUE RECUPERÓ EN LOS AÑOS OCHENTA DEL SIGLO PASADO EL RESPETO DE LOS LECTORES ESPAÑOLES POR LA NOVELA DE SU PROPIO PAÍS, JULIO LLAMAZARES SIGUE CONSTRUYENDO SIN PRISAS UNA OBRA COHERENTE Y FIRME QUE HA TOCADO CASI TODOS LOS GÉNEROS, DE LA NOVELA A LA POESÍA, PASANDO POR LA LITERATURA DE VIAJES Y LOS REPORTAJES PERIODÍSTICOS, Y QUE AHORA CRISTALIZA EN UN NUEVO LIBRO DE RELATOS, *TANTA PASIÓN PARA NADA*, RECIÉN PUBLICADO POR LA EDITORIAL ALFAGUARA Y DEL QUE HABLA EN ESTA ENTREVISTA.

La escritura de Julio Llamazares (Vegamián, León, 1955) no es una cuestión de género. Empezó como poeta, con dos libros, *Memoria de la nieve* y *La lentitud de los bueyes*, a los que nunca siguió un tercero del que había anunciado hasta el título, *Retrato de bañista*, y del cual sólo se conocen algunos ejemplos recopilados, junto a algún texto de juventud y algunos inéditos más recientes, en el volumen *Versos y ortigas*, publicado por la editorial Hiperión. Después, se pasó a la novela, cosechando éxitos y lectores con obras como *Luna de lobos*, *La lluvia amarilla*, *Escenas de cine mudo* y *El cielo de Madrid*. Y también ha frecuentado

la literatura de viajes, casi siempre con el objetivo de descubrir rincones oscuros de nuestra geografía sepultados por el avance del futuro –*El río del olvido*, *Cuaderno del Duero* o el inventario de catedrales españolas que es *Las rosas de piedra* son buenos ejemplos de ello–, y el periodismo de opinión, recopilado en tomos como *En Babia, Nadie escucha* y *Entre perro y lobo*. Pero en todos ellos, al margen de si están escritos en prosa o en verso, hay un sustrato de poesía, tal vez porque con ella es más fácil lograr lo que intentan todos sus libros, que es atrapar la memoria de las personas y la de los lugares donde se formó. «Tu infancia espera bajo los árboles que plantaste para recordarla un día», dice en *Versos y ortigas*. Más que abandonar la poesía, Llamazares la ha cambiado de sitio, para ponerla en su prosa.

El autor de *Tras-os-Montes* también ha cultivado el relato corto, del que teníamos un ejemplo en su libro *En mitad de ninguna parte* y ahora tenemos otro con su nueva obra, *Tanta pasión para nada*, publicada como casi toda su obra, desde hace muchos años, en la editorial Alfaguara, donde llegó desde Seix Barral. Los doce relatos que lo componen, y que se completan con una fábula en miniatura, son variados en cuanto a su temática, pero en conjunto resumen muy bien las obsesiones de su autor, entre ellas la banalidad en la que a menudo cae la literatura, que se expresa en varios de los cuentos y que señala sin nombres ni apellidos vanidades muy reconocibles; la pérdida del rumbo de la vida a causa de la pérdida de las raíces;la soledad de quienes no se atreven a comprometerse o se entregan al trabajo olvidando la vida, como se viene a decir en «El amigo invisible»; la destrucción del medio natural; el peso del azar en el destino; la imposibilidad de recuperar por romanticismo lo que se ha dejado perder por cobardía, como se ve en el espléndido y tristísimo «Los viajes del tío Mario»; la insatisfacción de quienes no tienen la vida que soñaban y reaccionan a la frustración y hundiéndose en la rutina o intentando cambiarla buscando algo que los despierte, aunque sea peligroso, como ocurre en «El conductor perdido»; o los horrores de la larga dictadura que gobernó España en el pasado y produjeron pequeños héroes como el que protagoniza otro de los mejores momentos de *Tanta pasión para nada*, «El médico de la noche», o melancólicos supervivientes como el poeta Ángel González, a

quien Llamazares rinde homenaje en «A Primout no vuelve nadie.» Ese mosaico da como resultado un tomo sugestivo y valiente en sus opiniones, del que charlamos en esta entrevista con su creador.

– *«El amigo invisible» da una visión muy desalentadora del periodismo, del mercado laboral, de la amistad, de las navidades... ¿Tan mal ve el presente y tan negro el futuro?*

– Mi visión no es muy optimista, lo reconozco. Quizá en este relato esa visión está más acentuada porque se sitúa en la Navidad, fecha que yo detesto en particular. Pero no hay que tomarme en serio.

– *¿El relato corto, al que el narrador de «Un cuento de encargo» define como «una simple anécdota transformada en literatura», es el mejor género posible para opinar desde la ficción? La fábula moral en un mundo lleno de inmoralidad...*

– A mí no me gusta moralizar. Y menos en literatura. La labor del escritor es sugerir, mostrar, no demostrar, sembrar de dudas el pensamiento. Y sí, la ficción es muchas veces un buen reducto para opinar. Como nadie se da cuenta de que lo estás haciendo...

– *«Los viajes del tío Mario» es una historia triste con un final infeliz. ¿Es una demostración de su pesimismo?*

– Yo no soy pesimista, soy realista. Y en la vida diaria hasta divertido. La gente se engaña mucho conmigo.

– *Leyendo ese cuento, se puede tener la sensación de que entregarse a la nostalgia es un modo de mentirse a uno mismo.*

– La nostalgia es, en efecto, una equivocación: mientras nadie demuestre lo contrario cualquier tiempo pasado fue peor. Además, llevada a ciertos extremos, la nostalgia se convierte en una patología que impide poder vivir el presente. Y el presente es lo único que tenemos.

– *La fábula que cierra el libro recuerda un poco a ese poema de Ángel González que dice: «Te llaman porvenir, porque no vienes nunca.» ¿El futuro es una trampa, un espejismo, una ingenuidad...?*

«A mí no me gusta moralizar. La labor del escritor es sugerir, mostrar, no demostrar, sembrar de dudas el pensamiento»

– El futuro es un espejismo que, como la nostalgia, deforma la realidad. El futuro no existe porque nunca llega realmente; cuando lo hace se vuelve presente. Pero hay muchas personas, como en la fábula de mi libro, que proyectan en él todas sus ilusiones por miedo a lo desconocido. La religión, incluso, va más allá: nos ilusiona con un futuro que ni sabemos si existirá.

– *«Historia del hombre que quiso parar el mundo» vuelve a adentrarse en el territorio del periodismo, que tampoco en esta ocasión sale bien parado: parece que para un reportero, cuando su personaje deja de jugarse la vida deja de ser noticia y, por lo tanto, ya no importa.*

– El periodismo es así, lo describió muy bien Mario Cippollini, el gran ciclista italiano: «Los periodistas son cómo los pájaros: cuando tienes trigo en la mano, todos revolotean en torno a ti. Cuando se te acaba el trigo, desaparecen». Y lo digo yo también, que me he dedicado al periodismo muchos años; eso sí, a un periodismo privilegiado, que es el que los periodistas puros califican con cierto desprecio como literario.

– *También hay varios momentos de* Tanta pasión para nada, *por ejemplo en el prólogo al volumen y en el relato «El conductor perdido» en los que ironiza sobre cierta literatura de éxito que es puro entretenimiento. ¿El tamaño de un libro se lo da su profundidad, como dice en ese cuento, en el que habla de «autores que pasaban por ser los mejores de España» pero al personaje que lo protagoniza le parecen «vacíos»?*

– El tamaño de un libro lo dan su profundidad, su intensidad, su belleza, todo eso que uno busca desde pequeño en la literatura. El problema es que hoy las editoriales lo que pretenden, salvo excepciones, es alcanzar su cuenta de resultados. Y la literatura pura no vende. Lo que venden son esos libros que se escriben para entretener al público.

«El futuro es un espejismo que, como la nostalgia, deforma la realidad. El futuro no existe»

– *¿Uno de los problemas de nuestra sociedad es que los libros y el cine en los que se refugiaba ese personaje de «El conductor perdido» han sido suplantados por la televisión que ven sus hijos sin cesar?*

– El problema es que la televisión de momento no se puede llevar en el autobús. Ahí la gente tiene que sustituirla por novelas. Aunque las que están de moda ocupan y pesan tanto a menudo como una televisión.

– *¿Si no se lee por placer, la lectura no tiene sentido? Cuando ese hombre de «El conductor perdido» entra a trabajar en una editorial y convierte su pasión en profesión, los libros dejan de fascinarle.*

– Cualquier pasión convertida en una obligación se convierte en una pesadez. Pasa con la lectura y pasa con muchas otras cosas: lacomida, el sexo, la diversión. Yo a los jóvenes les digo siempre, cuando voy a un instituto, que es preferible no leer nada que hacerlo por obligación. Se ponen muy contentos porque la mayoría de ellos leen sólo porque les obligan, pero quizás alguno se pare a pensar un poco y vuelva a leer como hay que leer: con libertad y por puro placer.

– *¿No hay nada que no arruine la rutina? ¿O es que el inconformismo sólo conduce a la insatisfacción? Ese cuento parece indicar tanto una cosa como la otra. Y también que huir es una buena solución.*

– La huida es una aspiración de todos, sólo que pocos se atrevena realizarla. El personaje de mi cuento es un ejemplo perfecto.

– *¿España es un país lleno de fantasmas a consecuencia de la Guerra Civil, como viene a decirse en «El desaparecido»?*

– Todos los paises están llenos de fantasmas y algunos particularmente. El caso de España, por ejemplo. Tenemos más de 100.000 fantasmas que todavía siguen en las cunetas. Por no citar

---

«Las novelas que están de moda ocupan y pesan tanto a menudo como una televisión»

otros muchos. Todo eso explica algunos comportamientos, como la agresividad de nuestra derecha.

– En relación con ese cuento, ¿cuál es su opinión sobre la Ley de Memoria Histórica y sobre el modo en que el Tribunal Supremo ha impedido al juez Baltasar Garzón investigar los crímenes de la dictadura?

– El hecho de que haya que promulgar una ley para que la gente pueda recomponer su historia indica la anormalidad en la que aún vivimos. El Alemania la Segunda Guerra Mundial se enseña en los colegios; aquí se pasa de puntillas sobre nuestra guerra. El que el Tribunal Supremo haya procesado a un juez por investigar los crímenes de la dictadura (algunos aún muy recientes) lo que refleja es esa anomalía.Y el miedo que mucha gente tiene a que se haga justicia.

– El escritor de «Un cuento por encargo» no sabe sobre qué escribir, no encuentra un tema. ¿Le ha ocurrido a usted muchas veces?

– No, es una ironía (sobre mí mismo en primer lugar). El problema a la hora de escribir no son las historias; es la manera en la que se escriben y para qué. De eso trata ese relato.

– Aquí vuelve a censurar a los autores «que escriben de cualquier cosa con tal de salir del paso.» ¿Sufrimos una preocupante banalización de la literatura?

– La banalización de la literatura salta a la vista. No hay másque ver los escaparates de las librerías. Pero no es sólo la literatura la que sufre esa banalización. El mal llamado Estado del bienestar – que ahora se ve que no lo era tanto– ha contribuido a ello y también la industria editorial.

– ¿O tal vez el problema es un exceso de egocentrismo? El narrador encasquillado de «Un cuento de encargo» hojea un suplemento literario de un periódico y ve que entre sus colegas «el que no había escrito del tiempo, lo había hecho de la guerra civil o de su infancia. Incluso, había un escritor que se había atrevido a contar su mili, como si eso pudiera interesarle a alguien.»

«Que haya que promulgar una ley para que la gente pueda recomponer su historia indica la anormalidad en la que aún vivimos»

– Por si alguien se molesta, diré que el primero que ha escrito sobre su infancia una novela soy yo. Y sobre la guerra otra. Pero no se trata de egocentrismo; se trata de hablar de lo que uno más le conmueve.

– *¿Comparte las ideas del narrador de este relato sobre el realismo y la novela histórica, que le parecen absurdos porque no le encuentra sentido ni a describir lo que ya existe y puede ver cualquiera, ni a usurparle el oficio a los historiadores?*

– Plenamente. Estoy de acuerdo completamente en eso con él.

– *¿Por qué sostiene que lo que importa en un cuento no es su tema, su argumento ni su estructura, sino la trama?*

– La trama no, la estructura, el lenguaje, el ritmo, la atmósfera. Lo verdaderamente importante en literatura es el cómo, no el qué.

– *¿Uno de los objetivos de su escritura es buscar la belleza en lugares tan perdidos como los pueblos que retrata en «El lilar de las monjas», «Las campanas de la Cuerna» y «A Primout no vuelve nadie?*

– Soy un escritor romántico. Y las ruinas, físicas o espirituales, me han emocionado siempre. Por su belleza y por lo que significan.

– *«El desaparecido» y «Las campanas de la Cuerna» tienen como telón de fondo dos oscuras historias de la guerra civil, y «El médico de la noche» un episodio emocionante protagonizado por los maquis. ¿Es ése drama un filón inagotable para un escritor?*

– La guerra civil es el acontecimiento más importante vivido por los españoles en el último siglo de nuestra historia. De ahí que siga siendo materia de reflexión. Y lo será por bastante tiempo pese a ese torpe prejuicio que predica continuamente que el tema ya está agotado. La guerra es una metáfora de la condición humana. La española y cualquier otra.

– *¿Por qué decidió convertir «A Primout no vuelve nadie» en un homenaje implícito al poeta Ángel González?*

– Por mi admiración por Ángel y porque me impresionó la frase. Se la escuché en un programa de televisión sobre su vida (se

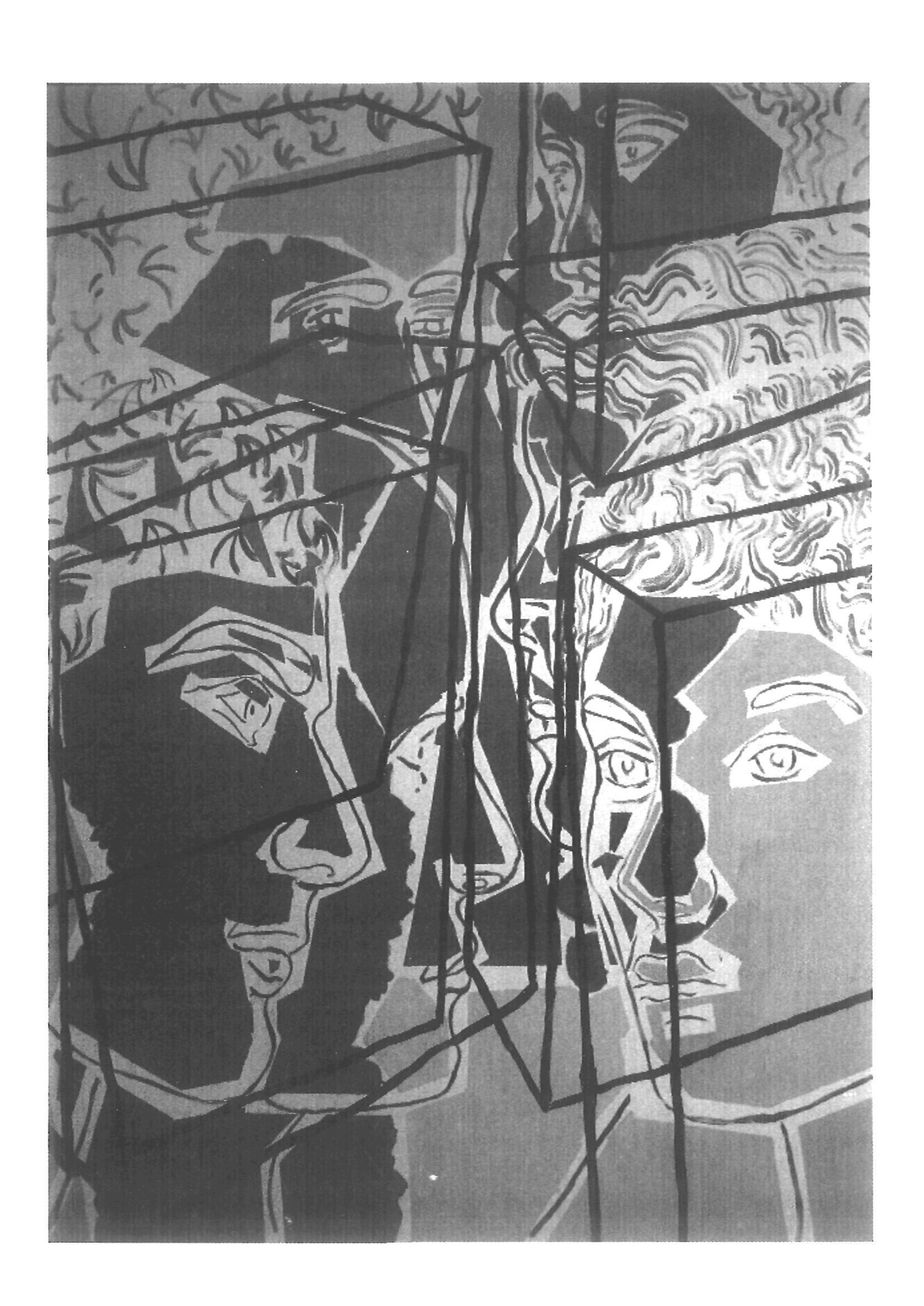
---

«Soy un escritor romántico. Y las ruinas, físicas o espirituales, me han emocionado siempre»

la dijo al despedirse el vecino que le llevó el equipaje en su caballo hasta la carretera próxima cuando se marchó del pueblo en el que había ejercido como maestro durante un curso) y desde ese mismo momento supe que ahí había un relato. Por supuesto lo escribí como un homenaje a él ©

«"A Primout no vuelve nadie" lo escribí como un homenaje a Ángel González»


Biblioteca



Sobre Alicia Giménez Bartlett

Bianca Estela Sánchez

El lector se acerca lleno de precauciones a la última novela de Alicia Giménez Bartlett, titulada *Donde nadie te encuentre* que ha sido galardonada con el Premio Nadal y publicada por Destino. «Una nueva novela sobre la Guerra Civil» es la primera barrera que se hace necesario atravesar. Una novela de dos bandos, con un personaje con una llamativa ambigüedad sexual que sueña con el regreso de la República para poder vivir en libertad y escoger la opción de vida que le haga feliz. El argumento, a priori, no puede resultar más insulso ni más tópico. «Una nueva novela sobre la Guerra Civil, otra más igual a otras tantas», se va repitiendo uno conforme se adentra en el libro, hasta que comienza a percibir que su escritura, que su tono, está bastante alejado de lo políticamente correcto, que su actitud vital, que su descripción de los personajes, que las historias que narra pertenecen a un mundo, a unas aristas de aquella Guerra Civil que no resultan tópicas, ni trilladas, ni lugares comunes.

En 1917 nació en Villabona (Castellón) Teresa Pla Messeguer, que sería conocida en toda la zona del Maestrazgo y Els Ports como La Pastora. Era allí donde desarrollaba su actividad guerrillera. Nada más alejado de lo que había querido su madre para ella. Pese a que nació con sexo masculino, decidió inscribirla en el registro con nombre de mujer, para evitarle el servicio militar y la posibilidad de tener que acudir a una contienda, lo cual la aterrorizaba. Las consecuencias de esa decisión son tan crueles como predecibles. Teresa fue el centro de las burlas y de las bromas de

---

Alicia Giménez Bartlett: *Donde nadie te encuentre*. Editorial Destino, Premio Nadal. Barcelona, 2011.

todos los niños con los que se crió en un ambiente hostil, en el que fue construyéndose una personalidad compleja y peculiar y una sexualidad tan ambigua como cambiante.

«En aquella época no eran pocos los que ante esta situación optaban por ingresar en un convento de clausura», explicó la autora durante la presentación del libro. Era una forma de huir de la dura vida que esperaba a quien había nacido con el sexo equivocado en un país inculto, cruel y retrasado. Sin embargo, La Pastora decidió plantar cara a la vida y situarse en sus márgenes. Si a un lado de la realidad se encontraba la Iglesia, dispuesta a disimular los renglones más torcidos de Dios ocultándolos en una celda, también había un grupo de guerrilleros para los que no suponía un problema la singularidad de Teresa, y con los que podía tratarse de igual a igual. Los maquis también se estaban defendiendo de un mundo que les era muy hostil y se encontraban en permanente peligro, por lo que las circunstancias hacían posible un encuentro entre dos realidades tan distintas y similares al mismo tiempo.

Donde nadie te encuentre no se trata de una novela negra al estilo de la serie *Petra Delicado*, que tanto éxito proporcionó a su autora. Es más bien la historia de una pesquisa, una crónica que por momentos mantiene cierto tono periodístico, siempre en el trasfondo de la España de 1956. El libro arranca con un psiquiatra francés enfrascado en una investigación sobre psicopatías que descubre al personaje de Pastora, un supuesto criminal que figura entre los más buscados por la Guardia Civil española y al que se atribuye una sexualidad ambigua. Precisamente, uno de los misterios, de los enigmas permanentes que van a rondar al lector es descubrir cuál es la verdadera sexualidad de Teresa, un mito que todavía hoy sigue latente en las tierras de Els Ports y el Maestrazgo.

De las pesquisas del psiquiatra empiezan a desprenderse datos sobre la forma en la que la protagonista pasó de caminar por los montes pastoreando ovejas a servir a la resistencia antifranquista, en la que dejó de llamarse Teresa y adoptó el nombre de Florencio, lo que acompañó de una forma de comportarse y de vestir masculina que no hizo otra cosa que ampliar su leyenda y las dudas que circulan acerca de su biografía. Al psiquiatra francés lo acompañará en su búsqueda un periodista catalán próximo al régi-

men, cuyo cinismo es uno de los aspectos mejor logrados del libro.

«La Pastora es ya un mito y a mí me interesaba desentrañar lo que tiene de humano. Cómo vivió su terrible historia, si tuvo algún momento de felicidad, si se sintió maltratada», explicó la autora, que se mostró convencida de que en el fondo «lo atípico suele ser la esencia de la literatura».

Alicia Giménez Bartlett nació en Almansa en 1951. Su serie *Petra Delicado* es una de las más populares dentro de la literatura policiaca en lengua española. De ella destacan títulos como *Ritos de muerte* (1996), *Muertos de papel* (2000), *Nido vacío* (2007) o *El silencio de los claustros* (2009). Con ellos ha logrado importantes reconocimientos internacionales como el premio Grinzane Cavour en Italia o el Raymond Chandler en Suiza. En 1997 obtuvo el premio Femenino singular por su novela *La habitación ajena*.

Nociones de antepasados

Juan Ángel Juristo

Desde que este otoño pasado Gonzalo Torné ganase el Premio Jaén de Novela con *Hilos de sangre* los elogios sobre el libro no han hecho más que crecer hasta el punto de ir constituyéndose casi en una suerte de novela de culto. Autor de una narración anterior, *Lo inhóspito*, donde Gonzalo Torné rendía su deuda con modos de escribir donde la autoconciencia se erigía en punto de toque de cualquier manera de afrontar lo literario, es también autor de un prólogo muy curioso, se presenta en forma novelada, a la correspondencia de Jack El Destripador, de una novela gráfica, *Tannhaüser*, galardonada con el premio Viñetas 2000, además de haber ejercido una intensa labor como traductor, vertiendo a nuestro idioma a poetas como William Wordsworth o John Ashbery y filósofos como Roger Scruton. Hago hincapié en estos breves apuntes biográficos porque iluminan en buena parte lo que el lector se va a encontrar en *Hilos de sangre* y que explican en parte esa creciente ola de culto en torno a su autor.

Varias cosas llaman la atención nada más empezar a leer el libro. Desde luego la ambición, enorme pero nada dada a lo espectacular, sabiendo que esa querencia sólo se revalida en los resultados, pero también la profunda intuición que sobre lo que debe ser el arte este autor posee y que otros alcanzan a una edad mayor o con una obra más dilatada. Todo ello se conforma así porque hay en Gonzalo Torné una formación teórica muy medida y un aprendizaje de lo literario que recurre a lo esencial. Se percibe a las claras su formación filosófica, pero también su goce por inmis-

---

Gonzalo Torné: *Hilos de sangre*. XXVI Premio Jaén de Novela. Editorial Mondadori. Barcelona, 2010.

cuirse en la obra de los grandes dramaturgos del pasado, Sófocles, Shakespeare, Ibsen, Chejov..., que, sin embargo, no obsta para que en esta novela los diálogos no adquieran un protagonismo desmesurado sobre la descripción. Antes al contrario. El teatro le ha servido para no diluir la narración en digresiones que no llevan a parte alguna. De ahí que la concentración, o mejor, la falta de dispersión, en esta novela sea importante hasta el punto de constituir en gran parte su seña de identidad más relevante.

Todo ello ha constituido una sorpresa para un lector ávido de toparse con una novela sólida y, a la vez, alejada de la tendencia a lo fácil pero también de lo que pasa por una excelencia falsa. Y es probable que en esa recepción haya influido algo que el lector percibe a las pocas páginas de la lectura de la novela pero que no acierta a explicarse de entrada: el compromiso de Gonzalo Torné con una novela alejada tanto de sectarismos vanguardistas como de las pesadas losas del realismo convencional. Para él la lección de las grandes novelas del XIX y del XX es su ambición de totalidad, de armonía entre el pensamiento y el compromiso con la vida, por lo que cualquier recurso literario no debe ser desdeñado en aras de una teorización sobre lo que debe de ser o no el hecho narrativo. De ahí que en la novela se note una tendencia a la armonización entre descripción y diálogos, por ejemplo, y que en ella no se perciba ni rastro de cualquier mención a los recursos metaliterarios, que Gustavo Torné, al igual que la tendencia actual al microrrelato, rechaza.

Ello no significa, por otro lado, que la novela se adscriba a un modo tradicional de narrar o que el autor haya combinado con cierta maestría recursos de uno y otro lado en una suerte de querencia posmoderna. La gracia de esta novela estriba en que es una narración con ambiciones muy dilatadas, casi en la herencia del XIX, pero muy consciente de los recursos literarios al uso desde entonces, y que, si se permite el símil, estarían vigilantes en la recámara, listos para su uso cuando la ocasión lo requiriera. Así, por poner un caso, el lector no sabe hasta la página 130 que Clara, la protagonista de la novela, y Amanda, son mellizas, ya que la información sobre lo que acontece a esta familia de los Monsalvatge se desvela según transcurre la acción. Gonzalo Torné suele poner como ejemplo supremo de este recurso *Ulises*, de James

Joyce. Como en esta novela, el lector desvela rasgos y sucesos del pasado de los personajes según actúan. Aquí se hallaría una deuda evidente con los recursos de vanguardia, pero por poner un ejemplo nada obvio, el género epistolar ocupa en esta novela una extensión nada desdeñable hasta el punto de constituirse en su estructura esencial. Pues bien ese recurso es parte integrante de nuestra tradición por lo menos desde el Barroco, pero lo novedoso estriba en que ese artificio se ha modernizado gracias a los correos electrónicos que es el modo en que el género epistolar debería revelársenos hoy día. La novela, ni que decir tiene, hace profusión de ellos en grado sumo. De estas combinaciones sabiamente administradas entre lo moderno y la convención tradicional surge la atracción que ejerce este libro, una atracción que tiene mucho que ver con el compromiso ante lo que debe ser el hecho literario que se percibe de continuo en éste.

El título, por otro lado, alude a esa tensión permanente en que se forma una familia y que Tolstoi resumió en la frase con que comienza *Ana Karenina*: «Todas las familias felices se asemejan. Cada familia infeliz es infeliz a su modo». De ahí lo de los hilos como trazos de unión entre las distintas generaciones, pero también lo de la sangre como metáfora del lado oscuro en que cada familia se conforma. En la novela se nos da cuenta larga de la saga familiar de los Montsalvatge, pero sobre todo de la generación que media entre Gabriel, el abuelo, y sus nietos, Clara, Amanda, Álvaro..., de la generación que tuvo que recurrir a la sangre para que aquellos que les sucedieran permaneciesen incólumes, a la de los nietos, esos supuestos inocentes, que quieren saber del pasado y que no cejan hasta que éste les sobreviene bajo la forma de una venenosa dádiva: el abuelo, poco antes de morir, desvela a Clara los avatares de su juventud en una Barcelona dominada por las luchas a muerte entre anarquistas y miembros de la patronal y luego en una ciudad desmembrada por la guerra civil donde el asesinato y la delación sólo serán meros recursos de una desesperada supervivencia. Conviene decir que esta saga familiar, que se constituye en torno a una indagación y a un desvelamiento que tiene por escenario la guerra civil, pasa de puntillas, aposta, por la contienda hasta tal punto de que hay errores de bulto muy conscientes, como un modo de exorcizar los meros datos históricos, a

saber, que Franco era tuerto, por poner un caso. Sin embargo la brutalidad de los actos cometidos no quedan velados, antes bien se exacerban. En esta novela no se ahorran detalles de la miseria de la condición humana aunque tampoco se magnifican y el estilo, conciso, meramente descriptivo muchas de las veces, ayuda a que aquello que se narra se muestre en su desnudez más opaca, más terrible también. Finalmente, la indagación que Clara lleva a cabo hacia la familia se torna en cierta manera una metáfora de lo literario en cuanto tiene que recurrir siempre a la memoria y a sus trampas para formar cualquier atisbo de historia, por raquítica que sea. No es casual que la mayoría de los personajes de la novela sean escritores, Clara, el marido de ésta, Joan Marc, Álvaro, su hermano... Parecería que, en última instancia, esta extensa novela de una saga familiar se muesstra como lo que puede llegar a dar de sí lo literario. Desde luego que es ésta una de las muchas lecturas a que esta novela, hecha de múltiples recursos, podría llevarnos. Pero hay muchas más. Esta es también una de las muestras de sus muchos logros. ©

Enraizarse en el viento

Martín López-Vega

Se ha convertido en un tópico comenzar cualquier escrito sobre la poesía de Hugo Mujica (Buenos Aires, 1942) refiriéndose a su experiencia monástica. El propio Mujica se refiere a esa experiencia como clave en su devenir personal, de modo que la insistencia tiene sentido. En esta ocasión recojo las declaraciones del poeta en una entrevista con Alejandro Napolitano. Habla Mujica de su interés inicial por las filosofías orientales de la mano del gurú Satchidananda, que Allen Ginsberg le había presentado en Nueva York. Le acompañó a una conferencia que iba a dar en un monasterio trapense, y ahí, cuenta Mujica que tuvo «Un ataque de llanto y una idea de reconocimiento. Recuerdo que le pregunté a un monje si en la misa de hoy daban la comunión, sin saber que misa y comunión eran lo mismo; fui a comulgar, no sé, en realidad no sabía lo que me pasaba... algo así como llegar a casa. Cuando el gurú se fue yo le dije que me iba a quedar unos días. Me quedé meses. Un tiempo después me reencontré con él, le conté mis experiencias y le agregué: 'pero igualmente me voy a India'. El me dijo: 'no, ir de acá para allá son cosas de la mente, quedate ahí, cuando te digan que te tenés que ir ya vas a saber qué hacer'. Yo vivía en una casita en el bosque, todo muy lindo. A los tres meses de estar de visita me dijeron, bueno pibe, te tenés que ir, entonces decidí que me incorporaba al Monasterio, y me quedé siete años más. Creo que esa fue la experiencia eje de mi vida. Si hay un antes y un después son esos siete años, o ese minuto, da lo mismo. Algo extra se abrió en mí. Yo siento sobre los demás, algo así como la ventaja de tener un pulmón extra, que son esos siete años de silen-

---

Hugo Mujica: *Y siempre después el viento*. Visor, Madrid, 2011.

cio, de soledad, de vivir en un espacio donde... donde... se está bien. Ahí empecé a escribir, de pintar había dejado como un año antes de entrar a la vida monástica. Llegó un momento en que yo sentí que debía compartir lo que había encontrado».

La forma de compartir esa búsqueda, en el caso de Hugo Mujica, ha sido la poesía. Y hay una idea en esas declaraciones que es de especial interés para comentar su último libro de poemas hasta el momento, *Y siempre después el viento*: «Ir de acá para allá son cosas de la mente, quedate ahí». Varios poemas del nuevo libro insisten en esta idea. La búsqueda consiste en esperar, moverse consiste esencialmente en buscar la quietud. Así en «Renuncia» nos dice que la búsqueda es «soportar / la ausencia de lo que buscamos». Es «regresar a la sed», como se nos dice en otro poema. «El viaje más / lejano / es el sosiego», afirma «Travesía», un buen ejemplo también de cómo a veces le ronda a Mujica la tentación del aforismo. Decía Tsa k'en Tan: la quietud en la quietud no es la verdadera quietud. Y ese es el mismo pensamiento de Mujica cuando nos dice que los árboles (un símbolo importante del libro, casi siempre comparados con los seres humanos) lo que buscan es «enraizarse en el viento». El árbol es el símbolo de lo que el hombre debiera ser: enraizado en el viento «parece alzarse escuchando».

Un poema como «En la piel» resume el proceso que la poesía de Mujica propone. Está primero la renuncia: «A lo lejos, afuera, / cae / una lluvia / que tan solo huelo». La lluvia está ahí, lo sabe, pero no va a salir a buscarla. Es ella quien «aún no ha llegado». Tras la renuncia, llega la contemplación: «Aquí / en la piel, como en una página / en blanco, / espero que el agua, la lluvia [...]» y luego llega el tercer estadio, la iluminación, la revelación: «[...] lo que vive y tiembla, / me sea alguna vez revelado».

La primera renuncia es la renuncia al *yo*. «Cada vida», paradójicamente, niega la singularidad de cada única existencia, que ni aporta ni quita nada al universo, del mismo modo que «Una tras otra se alzan y / caen las olas / y ni tan sólo una gota le quitan / ni una gota le agregan al mar». Es una renuncia absoluta: «ni raíz ni flor, / me nazco tierra». La única búsqueda posible está en la renuncia a la búsqueda. Así lo dice «Quiebre»: «En el fracaso de la búsqueda / se revela lo que nos encuentra: // lo que pide ser

acogido / en el vacío de lo que nos fue arrancado». La renuncia lo es todo, y por eso en «Todo» escribe Mujica: «ese vacío es el don / y ese don es también todo». La renuncia, el aislamiento. «Hay vidas / que viven sin ser miradas», comienza «Olvido»: «como se abre / una flor / al abrigo de un bosque / por el que nadie y solo el viento / ha pasado». Vidas, como escribe en «Más hondo», el poema que cierra el libro, «en las que el alma / se abre / más hondo / que donde esas vidas laten». La renuncia al exterior para centrar la búsqueda en una herida que es anterior a todo.

La poesía de Hugo Mujica está hecha de contrarios que no se niegan, sino que buscan armonizarse. Y en esa armonización de lo aparentemente opuesto debiera encontrarse lo sin nombre, aquello que al nombrarse se pierde, eso que somos y nos escapa. No es casual la cita de Hugo von Hofmannsthal que Mujica coloca al frente de este nuevo libro: «Mas lo que me conmueve y, próximo, arrebata / –trayendo, sin pedirlas, estas lágrimas–, / eso que, anocheciendo, se revela cercano, / y en lo interior madura: / eso vive, y ninguno sabe el nombre». En esa idea insiste el primer poema del libro, «Confesión»: el poeta anhela un poema «que pueda leerse en voz alta sin que nada se oiga», afirma la existencia de algo interior inexpresable, inasible, indecible («en las sombras de su propia luz / se oculta el dios invisible»), que escapa, sin desvanecerse, cuando se intenta tocar: el poema, como ese algo interior, como la pompa de jabón del aforismo de Gilbert Cesbron, debe ser: o perfecto, o nada.

Hugo Mujica busca ese centro mismo, no se conforma con los efectos de su existencia, por benéficos que puedan ser: «busco el nacer de la luz, / no su alumbrarme». No importa exponerse a la ceguera o, mejor, es esa ceguera la que se busca: una ceguera en la que ver por fin verdaderamente. «Ver es no abrir los ojos», nos dice en «Osadía». De nuevo, esa unión de contrarios que da lugar a algo nuevo: «Las dos orillas / son siempre una, pero se sabe solo al final»), a ese algo interior que implosiona silenciosamente, inalcanzable, irrenunciable. Interior, pero carnal: el alma está en la carne, no son disociables. Es «en la carne / donde se nace el alma» y no en ningún otro sitio.

Pocos, esenciales son los símbolos sobre los que Mujica construye sus poemas, breves como secuencias de un breviario espiri-

tual. Una es la orilla, que ya hemos visto. Otra es el pájaro, puro vuelo (en poemas como «Para siempre», se nos dice que en el pájaro todo es vuelo, incluso la muerte). Uno más, el viento, ese viento en el que deberíamos enraizarnos, que «no pasa», que «siempre está llegando». Esencial es la oposición entre el anochecer y el amanecer aunque, como todos los opuestos en la poesía de Hugo Mujica, no son más que dos caras de un mismo ser: se suceden sin cesar como parte de una misma espera de la revelación, del mismo modo que «Los pétalos, no las espinas, / es el dolernos de la rosa» o «Lo lejano» «es el adentro de todo afuera», «todo el afuera es la propia hondura». Otro símbolo esencial es el relámpago, que abre la iluminación a lo imposible, a lo que no puede medirse, a lo que solo es inteligible de una forma no intelectual. Ese relámpago es el que nos provoca la ceguera en la que por fin vemos, «incendia de blanco mis ojos».

¿Y tras la iluminación? En lo oscuro ya no hay sombras, sino «huellas de lo perdido». Y tras eso solo queda cerrarse y arrojarse. «No hay otro lado, / saberlo es el otro lado».

La poesía de Hugo Mujica busca ese relámpago en el que todo se armoniza con su contrario, se completa: desaparecen los volúmenes de las cosas y lo interior se vuelve exterior. El alma debe ser algo así: un no-ser que es todo el ser. Y ningún poeta se ha acercado tanto a ella como Hugo Mujica. ©

Ese lienzo de conciencia y caída

Raquel Lanseros

He conocido muy pocos casos de vocación poética tan claros y rotundos como el de Miguel Ángel Velasco. Sentía por sus maestros poetas algo que iba mucho más allá de la admiración, para casi rozar una veneración sagrada. Miguel Ángel era poeta las veinticuatro horas del día, no sólo cuando leía y disfrutaba a los grandes poetas que lo deleitaban, no sólo cuando se entregaba en cuerpo y alma al feliz rapto de la inspiración, al don milagroso de poema. Su vida entera estaba puesta al servicio de la poesía, su mirada sobre el mundo poseía en su propia esencia una intencionalidad poética. Precisamente *La mirada sin dueño* –parafraseando a Claudio Rodríguez– fue el título que escogió para la antología que en 2008 reunió lo más granado de su obra, prologado y seleccionado por su buen amigo el también gran poeta Vicente Gallego, y que se publicó en la Colección *Antologías* de la Editorial Renacimiento. Miguel Ángel Velasco (Mallorca, 1963 – Mallorca 2010) era un ser de una sensibilidad tan extraordinaria como exquisitamente personal. Se enfrentaba al mundo con todos los sentidos completamente abiertos, ávidos de apurar el cáliz de la vida, desde sus mayores y transcendentales manifestaciones hasta la belleza de las cosas diminutas y cotidianas, sabedor –como lo fuera Neruda, otra de sus referencias capitales– de que, como si de un fenómeno fractal se tratase, la inmensidad del universo se reproduce a escala en cada uno de sus humildes fragmentos. Quienes tuvimos la fortuna de conocer a Miguel Ángel, dis-

---

Miguel Ángel Velasco: *Ánima de cañón*. Editorial Renacimiento, Sevilla, 2010.

frutamos de un alma pura y limpia en la eterna búsqueda de la intensidad. No había espanto que Velasco rehuyese, ni regocijo en el que no se sumergiese concupiscente, ni recoveco de los sótanos de la conciencia humana que escapase a su escrutinio limpio y audaz, exento de prejuicios. Era un ser humano en estado puro, con un incansable y honesto afán de sabiduría, que lejos de detenerse en los confines del mundo convencional y conocido, no vacilaba en explorar cualquier otra forma de conocimiento que la etnobotánica, el ácido lisérgico o cualquiera de los diversos venenos sagrados de este mundo pudieran proporcionarle. Su andadura poética comenzó muy pronto, a los diecisiete años, con *Sobre el silencio y otros llantos,* al cual seguirían otros libros tempranos. Ganador del prestigioso Premio Adonáis a los dieciocho años, por su libro *Las berlinas del sueño*, publicó asimismo títulos fundamentales en la historia de la poesía española contemporánea, como *La miel salvaje* (Visor, 2003), merecedor del Premio Loewe, al que siguieron *Fuego de rueda* (Visor, 2006) y *Minutario* (Tres Fronteras, 2008). El libro que ahora nos ocupa, *Ánima de cañón*, constituye su último poemario, publicado en la Editoral Renacimiento en 2010. Encontramos en él un poeta muy maduro, sobrecogedoramente puro, que, –como Juan Ramón Jiménez, otro de sus grandes maestros–, se ha ido despojando progresivamente de casi toda apoyatura narrativa para incurrir en el lirismo desnudo. Su mirada se diluye con el mundo exterior y paladea el misterio, apenas encontramos interferencias del sujeto que observa, tan sólo la música del cosmos que fluye a través de los versos del poeta, conocedor de la unidad de todos los seres y las cosas en este gran calidoscopio que es la existencia. *Ánima de cañón* comienza con un «Exordio» y se vertebra en tres partes diferenciadas cuyos títulos respectivos son «In vino veritas», «El cuerpo herido» y «El denario del sueño», para terminar con un significativo «Epílogo» titulado «Como materia extraña», en el que el poeta realiza una emocionante incursión en el dolor humano: «Entereza esperamos del sufriente, / dignidad, en el cepo. / (...) / Todo nos habla claro de cuán poco / le es dado soportar a la criatura / del dolor exigente de los otros / (...) / Infortunado el hombre, / que ni la carne de su carne alcanza / a exculparle en el paso del estrecho, / y todavía en vida / ya va sintiendo al solo, / al solo padre ajeno / como mate-

ria extraña». En esa misma línea de pensamiento rinde Velasco tributo a Rilke, que rehusó la morfina, en el poema «La agonía de Rilke»: «Helada admiración suscita el gesto / de no hurtarse a la lucha, la ardua Némesis / que a la balanza niega de los sueros / su medida de calma. / (...) / aquí ya voy pasando con el cáliz, / aquí ya me resumo con la espina». El verbo de Velasco brota del todopoderoso manantial del viejo milagro de la poesía auténtica. No existe atrevimiento que el poeta no encare cuando se trata de tensar los límites de los significados de las palabras, para quebrarlas y reinventarlas en una multiplicidad de denotaciones. Así en su poema «Levedad», encontramos un lenguaje tenue, sutil, de una transparente belleza conceptual: «Contigo eché a la mar / cenizas de mis muertos. / Fue contigo / el amor en la roca / caliente. / Desprenderse de raíz / desde la entraña un aguijón de sal. / (...) / Fue contigo / posar el duelo añejo; / la alianza de la luz y el roquedal; / ver el cuarzo que hace / astillado / el mar cuando recibe / la harina de los huesos». «En la tradición dionisíaca de antiguos grandes poetas como Omar Khayam, Velasco canta también al mediterráneo vino como símbolo de gozo, de la alegría de la existencia sensual, de la gratitud por la belleza del mundo»: «¿Para qué nos valía / saber que eran el mismo / Dioniso y el guardián del mundo bajo? / Les costó a los antiguos / avecinarse el fuego del racimo. / Batallaron al vino / como al yugo y al mar: / tres medidas de agua, una del cuero. / (...) / Haya salud, hermanos. Bien sabéis / que no fui parco en aguijar la espuela / del licor de ordalía, y que al brindar / os miraba a los ojos».

En Miguel Ángel Velasco siempre se halla el más alto don de la musicalidad, como vehículo transmisor de hondo pensamiento que bebe de la tradición aunque ahonda sus raíces en el presente. Ningún matiz de la existencia humana escapa a la pluma resuelta, aunque misericordiosa del poeta. Encontramos en su poema «De lágrimas y de épica» un solemne llanto elegíaco por todos los naufragios acaecidos en la vasta historia del hombre, recordándonos de pronto la hondura de Lorca en su *Poeta en Nueva York* cuando anunciara que «el mar recordó de pronto los nombres de todos sus ahogados». «Un llanto hay que lo lloran los varones / con la nuez. Va en la nave, / la nave a todo trapo / de los locos, sollozo / crecido con los rápidos de Dios. / (...) / Llanto de a pie, solda-

do / a la armadura, que no serás nunca / el vino de los ángeles: / te comparten el padre / y el verdugo de Héctor / antes de que el hambre vuelva por sus fueros / a humillar los linajes». Miguel Ángel Velasco era muy consciente de que la poesía también constituye el único territorio donde el hombre tiene una posibilidad de retar a la muerte. «La granada del corazón», hondo y turbador poema en el cual el poeta retrata un caleidoscopio de la muerte, inquiere sobre la materia de nuestra existencia consciente y mira a los ojos a la torva Parca, adentrándose en el misterio de su helada guadaña: «Rubí de sangre, / nuestro albacea de la división / en incontables granos / del mismo oscuro fruto, / apenas una chispa comprimida / de un latido del tiempo, / (...) / ¿O queda, / un punto queda misericordioso / embebido de ti, vaso de ausencia, / soñándose semilla transparente, / espejo chico que se lleva preso / el rostro del amor, el fruto pleno?». Premonitorio o no, el corazón de Miguel Ángel Velasco era muy consciente del lugar desde el que cantaba, el profundo amor por el goce de vivir y la plena conciencia de la fragilidad de la carne. Palabra teñida de sabiduría y de belleza, hímnica a veces, elegíaca otras, celebratoria siempre la de Miguel Ángel Velasco, sin duda uno de los mejores y más verdaderos poetas que ha dado el final del siglo veinte en las letras españolas. Todo un clásico ya, imprescindible e inmanente como lo fue su irrepetible mirada

Nunca veremos

Juan Carlos Abril

La incesante producción literaria de Jorge Riechmann no deja de mantenernos alerta y resultar interesante, como esta última entrega, última hasta el momento según nuestras informaciones, porque puede que en el ínterin de estos meses haya aparecido o esté a punto de aparecer otro volumen en alguna otra editorial, tanto de las conocidas como de las desconocidas. Es el caso de este *Pablo Neruda y una familia de lobos*, que ha sido publicado por una pequeña casa editorial cántabra y que presenta un diseño realmente distinto a los habituales en libros de poesía, más o menos tamaño cuartilla, y abriéndose las páginas en horizontal. El resultado es un libro bonito y original que, no obstante, no se ve por ninguna librería porque la distribución, como ya se sabe, es el punto flaco de las pequeñas editoriales. Ojalá esto cambie algún día, por el bien de la diversidad editorial en nuestras librerías y de los sueños y proyectos innovadores.

Decimos incesante producción literaria para diferenciar los discursos que componen el amplio espectro que abarca Riechmann. Su producción en particular en poesía también es torrencial, e incluso para los no seguidores o *fans* de la poesía social, política, reivindicativa, etc., siempre tiene algo de interesante, porque Riechmann va dejando retazos «poéticos» en todo aquello que toca. Riechmann es uno de los poetas más respetados actuales en este género, imprimiendo su talento vocacional y motivándonos. Vamos a intentar matizar todo esto, porque lo poético –Roman Jakobson lo dijo, y es cosa verdadera– se encuentra en muchos otros discursos como función del lenguaje, y es indudable que el libro que nos ocupa, siendo un libro de poe-

---

Jorge Riechmann: *Pablo Neruda y una familia de lobos*. Creática Ediciones, Santander, 2010.

sía, no es un libro de lírica, sino de poesía política, y la política muchas veces raya con el libelo, como por ejemplo:

LA BELLEZA del trabajar en común
actuar en común
vivir en común

La belleza comunista
(p. 81)

Riechmann es muy consciente del lenguaje que habita y en el que se desenvuelve, como iremos viendo. Habría otros versos mucho más controvertidos, versos que en cualquier caso espolean las preguntas sobre la propia poeticidad de la poesía, como demuestra el alto contenido metapoético de *Pablo Neruda y una familia de lobos*. «Decimos muchas cosas / cuando decimos poesía» (p. 86), dice el propio autor. Es evidente que todos los discursos que usa participan de la poesía en diferentes dosis y grados. Otras veces sus textos se hallan inmersos en una reflexión filosófica que, como ya se sabe, puede anular a la poesía (ese es su riesgo), pues ambas, poesía y filosofía, van en la misma dirección pero por caminos contrarios. No en vano Riechmann es profesor universitario de Filosofía Moral. Y ya lo sabía Platón, que también lo dijo, y por eso expulsó a los poetas de su República: bueno, por eso y por algunas otras cosas más... En la estela de los distintos discursos que se proponen en este libro, pudiera dar la impresión en ocasiones de que los versos pertenecen a un ejercicio de versificación que cuenta algo ajeno a la poesía, escanciándolo en versos o simplemente cortando las frases y dejándolas sueltas.

A LAS preguntas
¿qué es la libertad?
¿qué es filosofía?
¿qué es poesía?

no se contesta
con un discurso

se contesta
viviendo de otra forma
(p. 70)

Podríamos citar otros muchos, destacando también el que comienza: «Salvar a la filosofía de los filósofos» (p. 65). Pero sea como sea, «La poesía / no es un juego / de palabras» (p. 113), afirma contundentemente, con lo que nos lleva de lleno hacia su terreno, arrastrándonos. La radicalidad de los planteamientos de esta poesía también puede ser un problema a la hora de acercarse a su interpretación, ya que a veces se cae en una injustificada acusación a diestro y siniestro –aunque mucho más a diestro– por el simple hecho de que nos guste el fútbol y nos interesemos por los resultados de la jornada, cotilleemos con un amigo sobre los amores de alguien, etc. (p. 25). Es una actitud que puede volverse en contra, ya que nadie está libre de pecadillos pequeñoburgueses, por decirlo con una terminología afín a cierto análisis autodenominado «comunista», que existió pero «que no pudo durar», como diría Althusser. Al respecto, cuando se habla de proletariado (p. 112), ¿realmente se es consciente de que esta categoría no se ajusta ya a la realidad social que vivimos? ¿Será capaz la izquierda de recomponer sus planteamientos usando un lenguaje actualizado y que vuelva a tener significado? He ahí el gran reto de una política que ha perdido referentes, y de una poesía que depende de ella. Si la poesía política se nutre de la política, como es obvio, y la política izquierdista en general del mundo de hoy ha perdido las significaciones que tuvo, tendrá que replantearse el género: la política no tiene lenguaje o, mejor dicho, lo ha perdido. Esto lo sabe muy bien Riechmann, es la gran clave, y por eso ofrece las pautas de lo que es y no es, según él, poesía: «No aceptamos / la poesía como un refugio / de irreductibles» (p. 105). Yendo muchas veces más allá, pues posee una clara conciencia del discurso que sostiene y sus límites: «En momentos sin tanta lucidez / dijiste aquello del / *canto por todos* // ¿No te cargaba los hombros / el disfraz de titán? [...]» (p. 87).

Salvando las debidas distancias, todo esto ya lo supo de una u otra manera también Pablo Neruda, ese poeta torrencial. Neruda,

como es sabido, al final de su vida se arrepintió públicamente de muchas cosas. Eran otros tiempos, es verdad: la poesía tenía espejos donde mirarse en medio mundo, la URSS, revoluciones, guerrillas... pero aún así él lo vio y realizó un ejercicio de autocrítica feroz sorprendente y plausible... Pero en lo literario, su *Canto general* es quizá su libro «poético» más discutido, frente a los defensores de *Residencia en la tierra*, si no tuviéramos en cuenta que *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, un libro altamente lírico, lo escribió con apenas veinte años. Aunque también podríamos considerar sus poemas y libros finales, tan comprometidos, enarbolando un compromiso que hoy posee tanto vigor.

> NERUDA que abres las estancias blancas:
> *nadie yo, nadie tú,*
> *nadie nosotros,*
> *nos defendimos brasa a brasa,*
> *beso a beso*
>
> Verso a verso para recordar:
> es humano quien sabe defender
> la mellada almena del no
>
> (p. 79)

En suma, las demás vetas –temáticas, vanguardistas o estilísticas, por citar algunas– de *Pablo Neruda y una familia de lobos*, como el apunte aforístico o el epigrama, se encuentran en ese lugar alrededor del género, circunvalándolo. Y puesto que de ese merodeo centrípeto se va hacia el centro, no deja de cuestionarse el propio sentido de lo céntrico. La herencia brechtiana es evidente en esta poética heteróclita, y cobran especial importancia los textos metapoéticos, acerca de la propia poesía, pues mantienen la tensión narrativa, yendo desde adentro hacia afuera, centrífugamente, enseñándonos la frontera y la cara oculta de las cosas. El proceso es complementario. La apuesta de Riechmann es por una poesía viva, una poesía convertida en acción permanente, al estilo gramsciano, una poesía que hace cultura, que incide en ella y *es porque es dicha*, en el sentido greimasiano del hacer-hacer.

Poesía performativa que va creando al mismo tiempo que es enunciada.

Por tanto podemos comprender ahora mejor esa hibridez, en el sentido clásico, de esta poesía donde se mezclan diferentes estímulos, noticias de prensa con un lenguaje conversacional –fragmentos de monólogos interiores muchas veces– y coloquial, pero también ideológico, que sacude los resortes del propio lenguaje. Ahora bien, ¿qué es lo «poético»? Riechmann posee su fórmula y la comparte con nosotros, pero lo que a algunas personas conmueve a otras deja frías, y lo que algunos poetas consideran necesario escribir otros lo creen absolutamente prescindible. Es imposible poner de acuerdo a lectores y autores, por lo que simplemente nos gustaría resaltar los grandes momentos de *Pablo Neruda y una familia de lobos*, libro concebido como un largo poema fragmentado que no dejará indiferente a los lectores, puesto que goza de grandes puntos de inflexión.

Destaca el «Preámbulo» inicial titulado «No vemos». Es el único, además, en el que se plantea una pulsión emocional sostenida, a nivel compositivo, pues el resto de textos, por su brevedad, presentan menos carga. Aquí se halla el poeta que personalmente preferimos y que siempre hemos leído con interés, pues se acerca como pocos a las realidades más dolorosas con conciencia crítica y sensible, mostrándonoslo y compungiéndonos. Y lo peor de todo es saber que no sólo no vemos sino que nunca veremos... Pero hay muchos otros textos jugosos, «momentos» de intensidad que se van alternando a lo largo de todo el libro:

TANTA energía en busca
del punto de fractura del sistema
tanta adrenalina, tanta inteligencia...

Está en ti,
en ti que ahora lees esta frase,
está en ti

(p. 56)

La apuesta personal de Riechmann pertenece a uno de los proyectos más sólidos de la poesía política, social, reivindicativa,

comprometida, de protesta, y así muchas denominaciones más, que existe en lengua española. Y hasta el mismo concepto de resistencia está en entredicho, ya que se sabe que si algo resiste es porque se niega a moverse, a cambiar, transformarse. Esta poesía se imbuye de pensamiento y controvertidos laberintos teórico-prácticos que tienden a crear redes en la percepción de lo real, como si alguien nos recordara y explicara lo que vemos constantemente. Aquí brilla especialmente:

> ME DICES
> quejosamente
> que te digo
> lo que ya sabes
>
> Te digo
> que acaso crees que sabes
> pero en realidad
> no sabes lo que sabes
>
> Si supieses
> lo que sabes no serías
> como eres
>
> Así que me temo seguiré insistiendo
> en esas cosas obvias e inauditas
> que tanto te soliviantan
>
> (p. 103)

Y no hay mejor explicación que la propia poesía, pues si de algo puede presumir la poesía política es de que no necesita a nadie para interpretarla. Está bien claro lo que dice. El monólogo que se establece en la conciencia crítica del autor es de tipo dialógico, poniéndose en marcha en el lector y espoleándole asimismo su conciencia. Es eso de lo que se trata, de remover conciencias, provocarlas, agitarlas en tiempos de profunda narcosis ideológica que nos tiene adormilados: «Lo tenemos tan cerca / que no lo vemos» (p. 23). Y Riechmann lo sabe bien: «No digo nada nuevo / pero como tanta gente piensa / que el mundo fue

creado / por un acto de gracia especial / en el segundo anterior a su nacimiento // acaso no haya que dar nada de esto / por sabido» (p. 21) ©

Los tigres blancos están a la vuelta de la esquina

Fernando Tomás

«El desastre sonríe, porque sabe», dice el epígrafe con que se abre la primera sección de este nuevo libro de Isabel García Mellado, *Cómo liberar tigres blancos*, que publica, igual que hizo con su anterior obra, *Tic tac, toctoc*, la editorial madrileña Ya lo dijo Casimiro Parker, en uno de sus llamativos y elegantes tomos, que suelen dar cabida a autores jóvenes tanto en el carnet de identidad como en el estilo, cosa que demuestran algunos de sus últimos títulos, como *Cal*, de Irene la Sen, *Despie-c-p-atonal*, de Julio Reija, *Memorias circulares del hombre-peonza*, del argentino Carlos Salem, éste algo más veterano, y este *Cómo liberar tigres blancos* de Irene García Mellado que obedece a esa sentencia con que encabezábamos este artículo como un bailarín obediente a la música de una orquesta. La joven autora tiene un destilado talento para la imagen y la sentencia y, como cualquier buen poeta con interés, sabe esconder lo que dice para decirlo mejor, que en el mundo de los versos y las sílabas contadas significa decirlo dando un rodeo para llegar al centro de la idea. García Mellado tiene el valor de todos los que se atreven a escribir sin «asustarse porque todo esté ya escrito», la paciencia de quien intenta reconstruir «cualquier canción que haya permanecido rota» y la astucia de convertirse en su propio material para ofrecerse de ejemplo, el de una mujer en busca de sus sitio en la literatura y en la vida que habla de sí misma como alguien que no quiere sentirse «tan

---

Isabel García Mellado: *Cómo liberar tigres blancos.* Editorial Ya lo dijo Casimiro Parker, Madrid, 2011.

importante / como para estar asustada»; que se obliga a ser fuerte –«beberme el mar / y no quejarme de la sal»–, a ser independiente –«desterrar las cárceles / es uno de los objetivos del amor»– y a desconfiar por principio de un mundo en el que «nadie es capaz de oír a nadie», donde demasiado frecuentemente «las voces se convierten en banderas» y cuando «aún estaban recuperándose las ruinas» sobreviene otro derrumbe.

Lo que busca en sus poemas Isabel García Mellado es «el olor de un recuerdo» y también una sorpresa, algo que esté en el fondo de lo que dice y que sea valioso y brillante, una joya extraviada, salir a veces de sí misma, de lo que ella llama «la persona en la que resido», para observar otra realidad, un espacio onírico que explica este lado de la percepción y si abres bien los ojos te permite ver cosas como «un tigre blanco que mastica nieve sobre la yerba verde.» Lo maravilloso está a la vuelta de la esquina para quien sabe y quiere mirar. Pero también lo terrible.

Una propuesta interesante la de esta joven poeta con una voz personal y distinta, a la que no se le ven las costuras ni se le adivinan las influencias, capaz de dotar de sentido a la ingenuidad, atreviéndose a decir, por ejemplo, que «querer nos hace grandes» y lograrlo hacer de forma que suene moderno. La poesía, a fin de cuentas, es un juego lingüístico y todo en ella depende de qué palabras elijas para expresar las ideas que quieres poner negro sobre blanco, y de tu habilidad para lograr que esas palabras, al sumarse a otras, parezcan recién estrenadas. *Cómo liberar tigres blancos* lo consigue con una frecuencia lo suficientemente repetida como para hacernos poner bajo vigilancia a Isabel García Mellado y seguirle los pasos hasta su siguiente libro ©

Eloísa canta con su boca impregnada de sol

Eduardo Chirinos

Qué hace encantador un libro como *Eloísa*? No me refiero, naturalmente, a la gracia que todo libro de poemas debe poseer, sino a la facultad encantatoria con la que seduce para siempre a sus lectores. El encanto de *Eloísa* proviene de convertir en materia viva una de las relaciones amorosas más emblemáticas y controvertidas de nuestro pasado cultural: la de Abelardo y Eloísa. Sabiamente, Silvia Eugenia Castillero renuncia a la tentación de contarnos la historia de la sobrina del canónigo Fulberto con el filósofo más famoso del siglo XII, y lo hace no porque crea que la poesía sea incapaz de competir con la historia (de hecho no hay historia sobre esta pareja que no recurra a la poesía), sino porque da por sentado que los lectores –aún los que desconocen o han olvidado la historia– la llevan inscrita en el libreto de sus propias relaciones amorosas.

Silvia Eugenia Castillero le presta su voz a una Eloísa que ha perdido a su objeto de deseo y decide recuperarlo en un largo discurso de espera (la primera parte del libro se titula, precisamente, «Eloísa espera»). Instalada en un presente que se niega a diferenciarse del pasado original, la evocación de Elisa superpone la creencia cristiana en la resurrección de los muertos con viejas prácticas paganas donde las mujeres invocaban a los muertos para que volvieran a reunirse con los vivos (*evocare* significa literalmente «hacerlos volver»). La evocación de Eloísa posee un tono de plegaria cuyas inflexiones se encuentran anunciadas por los cambios

---

Silvia Eugenia Castillero: *Eloísa*. Editorial Aldus, México, 2010.

de registro: si al verso le corresponde la pudorosa (y muchas veces inútil) contención, a la prosa la obscenidad de las pasiones, apenas controlada por un débil y delicado pudor. A esta oposición conviene añadir otra: la de los poemas con versos en itálicas, donde una voz no identificada habla de Eloísa en tercera persona (¿su propia conciencia desdoblada en el tiempo?), y la de los poemas con versos en redondas, donde Eloísa se dirige a su interlocutor Abelardo. Como corresponde a su condición de objeto de deseo, Abelardo no habla: su mudez mortal diseña el espacio donde Eloísa enuncia su propia versión de los hechos, la que el amor le dicta:

Decías y cantaban las encinas,
se hendía la tarde:
frutos en el árbol
tu árbol.
El aguafuerte,
en las comisuras la montaña.
Era tuyo el paisaje:
dichosa la alabanza.
A verdear las palabras
te aprestabas.

Colgante, ya roída el habla
se desprendió y callaste.

El imaginario europeo nos ha legado una Eloísa rebelde, capaz de enfrentarse a los mandatos de la jerarquía eclesiástica; la inteligente y decidida precursora del amor libre que conmovió a Jean de Meung, a Voltaire, a Rilke, y le hizo escribir a Octavio Paz en uno de sus poemas más famosos: «amar es desnudarse de los nombres: /«déjame ser tu puta», son palabras/de Eloísa, mas él cedió a las leyes,/la tomó por esposa y como premio/lo castraron después»[1] Por esa razón sorprende que el continuo amoroso de Elo-

---

[1] Se trata de «Piedra de sol» (1957), que figura en *Libertad bajo palabra* (México: FCE, 1958). Estos versos de Paz siguen la versión de Jean de Meung según la cuál Eloísa era consciente de que el matrimonio secaba de raíz el amor verdadero y la producción intelectual. Meung hace famoso el fragmento de carta

ísa se vea por momentos interrumpido por velados reproches, justificados por el comportamiento no siempre limpio de Abelardo: su codicia sexual frente a la entrega de Eloísa («subimos sin saber que no había final»), su oscuro pacto matrimonial y el posterior abandono («cuando me diste la alianza de un anillo/y el vacío entre los brazos»), su vergüenza por la maternidad de Eloísa («El horror fue seco. Después el agua y tras los velos,/entreví un hijo»), su posterior encierro en el monasterio de Argenteuil. Estos reproches son mencionados sin el rencor ni la virulencia que expresa contra la voluntad divina que demandaba la separación. Georges Duby cuenta que cuando Abelardo, abatido y emasculado, le escribe explicándole que su apartamiento y distancia se debe, entre otras razones, a que los monjes de Saint-Gildas deseaban matarlo, Eloísa reacciona intensamente y le responde con la famosa carta que comienza: «A quien es todo para ella en Jesucristo, aquella que es todo para él en Jesucristo»[2]. Duby especula que Eloísa no pudo soportar la idea de morir después de Abelardo, y que ese estremecimiento la hizo arremeter amargamente contra Dios. Lo que es especulación histórica en Duby, es discurso en la Eloísa de Silvia Eugenia:

Un manto de ceniza.
El plomo en el paisaje
es vinagre rojo en la garganta:
incrustan mis recuerdos la oración.
¿Anhelo?
Insoportables mis culpas
quieren volver a ser culpas.
Inmóvil Dios me da la espalda.

---

de Eloísa (no sabemos si apócrifa) donde le asegura a Abelardo que «si el emperador de Roma, bajo quien deben hallarse todos los hombres, se dignase tomarme por esposa y hacerme señora del mundo, yo preferiría, y pongo a Dios por testigo, ser llamada tu ramera a ser coronada emperatriz» (*El Libro de la Rosa*. Trad. Carlos Alvar. Madrid: Siruela, 1986. p. 162).

[2] Georges Duby: *Damas del siglo XII. Eloísa, Leonor, Iseo y algunas otras* (Trad. Mauro Armiño. Madrid: Alianza Editorial, 1995. p. 75).

Lo que no podemos saber es si ese Dios inmóvil es el encarnado en Jesucristo (desfigurado en la cruz por «nudos y asonancias») o el propio Abelardo, a quien Eloísa continúa adorando a través del tiempo:

Eras el dios nocturno.
Desde la cúpula, en la capilla
–en cada gotear de la luz sobre lo negro–
eres la razón de arrodillarme.

Ni anécdotas, ni confidencias, lo que lector reconstruye a partir de estos monólogos es una pasión que ha sobrevivido al paso de los años, soportando los derrumbes y reconstrucciones del escenario original: la ciudad de París. La vieja metáfora del río que «permanece y huye» tiene en estos poemas una puesta al día en el vínculo que Eloísa establece entre las distintas coloraciones del Sena y sus estados de ánimo: añil (la evocación de sus encuentros con Abelardo), ocre (su incapacidad para precisar los recuerdos eróticos), sepia (el reconocimiento de que su historia está tallada en esas aguas), bermejo (el desborde de las pasiones y su posterior encharcamiento). Quien haya visto la película de Claude Lelouch *Un homme et une femme* (1966) recordará un procedimiento semejante: la relación de la pareja se encuentra marcada por cambios cromáticos: tomas a color que alternan con otras en blanco y negro, o en tonos sepia. Casi podemos «ver» a Anouk Aimée contemplando las aguas del río y diciendo estas palabras que Silvia Eugenia pone en boca de Eloísa:

Camino y me hundo:
los puentes alargan su desmesura.
Trastocan el relieve del pasado.
Regreso siglos hasta mirar
al agua tallar mi propia historia.

Los anacronismos en los que incurre Eloísa ocurren preferentemente en las secciones en prosa, y se encuentran vinculados a la expansión urbana que hizo de París la capital del mundo en el siglo XIX. Esta expansión es vista como una pérdida del espacio

original: «Más allá de la muralla en forma de corazón no hay ciudad para mí, ni vías para el tiempo», dice Eloísa consciente de que su espera será acompañada de la necesaria demolición de esas murallas, tanto más dolorosa si recordamos que provenía de la más alta aristocracia de la Île-de-France. Esta queja podría ser leída como la anticipación de una pérdida, pero conforme avanza la lectura aparecen, aquí y allá, menciones a una ciudad más moderna de la que conoció Eloísa en el siglo XII: «París rasguña mi pecho, anchos los bulevares aparecen en grafito, generosos abren sus esquinas», «Restos de cerrojos –bocas cerradas– se acumulan en ese viscoso asfalto nocturno», «Un café donde se puede ver innumerables veces el rostro de lo sutil». Bulevares, asfalto, cafés...se trata del paisaje urbano que a mediados del XIX impuso Napoleón III con el apoyo del infatigable barón Haussmann: a ellos les debemos la destrucción definitiva del París medieval y el nacimiento del París moderno, la «Ciudad Luz» de nuestro imaginario. Lo que las grúas, combas, picos y palas del barón Haussmann no lograron destruir fue la «luz vacilante» interpuesta «entre Eloísa y lo posible». Como el río fugitivo de la metáfora, esa luz tan frágil también supo permanecer y durar.

Admitir que el París contemporáneo es un palimpsesto del París medieval es admitir que cualquier historia de amor que ocurra en esta ciudad es un palimpsesto de la que sufrieron Abelardo y Eloísa. Eso parecen sugerir los poemas en letra *Corinthian* que figuran intercalados en las dos secciones del libro. Esta anomalía gráfica (en el libro predomina –no sabemos si simbólicamente– el tipo *Perpetua*) señala el momento en que los anacronismos alcanzan su cota más alta: una pareja sin nombre experimenta en puntos reconocibles de la ciudad (la torre Eiffel, la plaza Saint-Sulpice, el parque la Villette) una intensa relación que se sabe amenazada de muerte. Como en los demás poemas (y, como lo recuerda Duby, en cada una de las cartas atribuidas a Eloísa) en éstos tampoco hay confidencias. La exhibición del saber turístico es engañosa en la medida en que no se trata de tarjetas postales, sino del simulacro de una pareja extranjera en una escenografía retorizada: los amantes saben perfectamente que son personajes de un libreto inventado, como lo recuerda Charles Seignobos, en el siglo

XII[3]. Pero no se trata del lugar común de que en el amor nadie inventa nada nuevo: si los amantes deciden escenificar su «liturgia muda» en las viejas calles de París, es porque desean volver al origen mismo del amor, porque desean ser originales y subir «sin preocuparse de que no haya final»:

> En las buhardillas dejábamos los anhelos, siempre a la conquista de subir escaleras cegadas ahora, llegar al piso alto, cerrar la pequeña aldaba y nunca más volver hacia el presente, a la avenida, al reloj de la fachada que nos caería como guillotina al salir, al entrar al sereno helado de la ciudad bullente y verdadera.

Esta imposibilidad de «nunca más volver hacia el presente» es correlativa a la imposibilidad de escapar de los mandatos del libreto. Si por un momento los amantes creen haber atravesado la barrera del tiempo, la neutra mano de la modernidad se encargará de obstaculizar su mirada: «La grúa oxidada, tan alta –a medio cielo– obstruye la vista de sus gárgolas de la *tour Saint-Jacques*, no podemos ver sus bocas llenas de ráfagas de viento, hay un artefacto inmundo entre ellas y nosotros, una pieza como subastada por el Infierno». Esa grúa oxidada (ese «artefacto inmundo») es también un obstáculo en la espera de Eloísa, quien no tiene más remedio de esperar en el futuro su anhelado encuentro con Abelardo.

La señalada ausencia de nombres propios («amar es desnudarse de los nombres») tiene una sintomática excepción en el poema «Entierro», donde reaparecen Abelardo y Eloísa. El «Entierro» es la realización del deseo de estar juntos más allá de la muerte:

---

[3] El epígrafe de Seignobos –«¿El amor? Una invención del siglo XII»– alude con ironía al hecho de que nuestra manera de amar y entender el matrimonio es heredera del amor cortesano (o *fin'amor*), que declaró la incompatibilidad entre amor y matrimonio porque la fidelidad verdadera se fundaba en el amor y no en el matrimonio legal. Sobre este tema ver el libro clásico de Denis de Rougemont *Amor y Occidente* (trad. Ramón Xirau. México: Consejo Nacional para la Cultura y la Artes, 1993) y el de la historiadora Leah Otis-Cour *Historia de la pareja en la Edad Media* (trad. Antón Dieterich. Madrid: Siglo Veintiuno, 1999) que relativiza y discute esa tesis.

ella sale de entre las tumbas a buscarlo con «un sudario cosido en la piel» y cuando lo encuentra, él «se adelanta al polvo, desplaza sus manos y la toma». El verso final –«terrones caen sobre el abrazo»–sugiere una versión cruelmente literal del famoso «polvo serán, mas polvo enamorado». No estamos frente a un poema clave porque ofrezca un «hilo furtivo» entre el presente y pasado, sino porque plantea una interrogante: ¿por qué el reeencuentro de Abelardo y Eloísa irrumpe de manera tan sorpresiva en la relación de los amantes del París moderno? La identificación simbólica entre ambas parejas es una explicación válida (a ella están dirigidas estas reflexiones) pero no responde si la pareja innominada será separada por la muerte, si la separación es vista como una variante de la muerte, o si la separación definitiva cuenta con el consuelo cristiano de la resurrección de la carne[4]. Tal vez no sea necesario optar por una de estas posibilidades: dada la familiaridad de la separación con la muerte, las tres pueden darse juntas y al mismo tiempo. Como lo vio con claridad Igor Caruso «la separación amorosa y la muerte son cómplices»[5]. El simulacro de la pareja –es decir, la conciencia de que están repitiendo el guión de un libreto preexistente– no la exime del dolor que asoma incluso en los instantes de mayor gozo: el nuevo Abelardo desaparecerá de la escena y la nueva Eloísa decidirá esperarlo. Lo milagroso en este libro es que Abelardo vuelve (la segunda parte del libro se titula «El regreso de Abelardo») y no lo hace respondiendo a la creencia en la resurrección de los muertos, ni a las viejas invocaciones paganas, sino a los cantos evocadores de Eloísa. Abelardo existe porque ella lo canta con su «boca impregnada de sol» ©

---

4 Como ocurre en «El sueño de los guantes negros» de Ramón López Velarde (*El son del corazón*, 1932). Las analogías entre este poema y «Entierro» son varias y sugerentes, pero mientras en el poema de Castillero la pareja se une definitivamente en el polvo, en el de López Velarde queda en el aire la pregunta teológica sobre la conservación de la carne.

5 Igor Caruso: *La separación de los amantes. Una fenomenología de la muerte* (trads. Armando Suárez y Rosa Tanco, México: Siglo Veintiuno Editores, 2003). En la *Introducción* Caruso plantea el problema con esta frase que resume el espíritu del libro: «estudiar la separación amorosa significa estudiar la presencia de la muerte en nuestra vida». p. 6.

La mujer en el cine español

Jessica Rodríguez Sánchez

Este libro, *La mujer en el cine español*, publicado por Arkadin ediciones, sin duda tiene innumerables valores, pero creo que destaca uno de forma contundente, y es ese modo en que cubre, como diría uno de sus autores un «hueco bibliográfico» muy llamativo e importante en la cultura española, al convertirse en el primer libro publicado en España sobre el papel de la mujer en la Historia del Cine Español. ¿Por qué hasta ahora no se había reparado en la necesidad de mirar a la mujer en el séptimo arte y analizar su representación? ¿Será que resultaba intrascendente, secundaria? He aquí su valía (como en el cine mismo tienen a ratos más interés los silencios que las bandas sonoras): se llama la atención no tanto sobre lo que se dice en las películas españolas sino en lo que se deja de decir de forma premeditada, lo que está subyaciendo por debajo de ese silencio. Estas ausencias nos dan la verdadera magnitud de los mecanismos que se han utilizado en cada época para mantener a la sociedad bajo el prisma patriarcal. Estos silencios, por lo menos desde el punto de vista bibliográfico, ya están rotos.

Y es que el cine, además de ser un fiel reflejo de la sociedad de cada época, ha sido utilizado por el poder con fines propagandísticos para imponer el modelo que más le conviene. De este modo, se otorga a los personajes femeninos un papel moralizante y ejemplarizante, silencioso y oculto, muchas veces como adorno o complemento del personaje masculino protagonista, dejando claro cuál debe ser el papel de la mujer en la sociedad. Esto ha sido así, con matices, desde las primeras películas silentes hasta los

---

Varios Autores: *La mujer en el cine español.* Ediciones Arkadin. Madrid, 2010.

años 70, si bien ha habido etapas, películas o escuelas que han supuesto una excepción a esta regla y han hablado desde una posición más crítica sobre la situación de la mujer.

Los géneros cinematográficos más promovidos, pero también más demandados por el público español no han contribuido a cambiar esta imagen. Y es que las películas que mayor éxito han tenido a lo largo de la historia en España pertenecen a o descienden de un género autóctono que bebe directamente de modelos decimonónicos (zarzuelas, vodeviles o sainetes que aluden al pintoresquismo andaluz) como es la *españolada*. Este género, que va evolucionando con el paso del tiempo, cambiando a bandoleros y folclóricas por señoritos de ciudad y criadas, así como adoptando fórmulas propias del *star system*hollywoodiense, propone siempre argumentos, ya sean burlescos o melodramáticos, en los que se provoca la tensión a través de un romance entre dos personajes de diferentes clases sociales, en el que la honra de la mujer siempre está en juego, a merced de la voluntad del hombre quien resuelve la situación acudiendo al rescate de la misma, ya sea a través de un matrimonio salvador o mediante algún otro mecanismo. En el fondo subyace la idea, muy conveniente al poder, de la imposibilidad de ascensión en el escalafón de una sociedad dividida en compartimentos estancos en la que el papel de la mujer queda muy bien delimitado –generalmente por las paredes de su hogar–. Así, las películas hablan de cómo el personaje femenino que traspasa esos límites es devuelto a los mismos, salvada, por el hombre. La identificación de España con este tipo de argumentos tiene mucho que ver con la imagen que se tenía en el resto de Europa, mucho más desarrollada, a finales del siglo XIX y principios del XX por la influencia del pintoresquismo romántico. Lo curioso es ver cómo dicha imagen tan estereotipada es acuñada, con tanta pasión, como propia.

Israel de Francisco trata todos esos temas en la primera parte del libro a través de un recorrido histórico por el cine español, deteniéndose en el papel que la mujer ha jugado en cada etapa. José Antonio Planes Pedreño completa en la segunda parte el libro esta exposición de carácter histórica planteando problemáticas de tipo temático, social y filosófico que han configurado la imagen de la mujer en el audiovisual español, parándose en las

películas, escuelas y argumentos que con mayor precisión han retratado lo femenino. Entre medias, diez mujeres vinculadas al cine analizan diez películas consideradas importantes por captar en sus discursos la esencia de la mujer española. He decidido ceñirme al estricto orden cronológico que propone de Francisco para analizar el libro, remarcando los aspectos a los que se da más importancia en el capítulo de Planes Pedreño.

Durante el periodo del cine silente se sentarán las bases y quedarán prefiguradas las estructuras a través de las cuales el cine español ha enfocado su mirada sobre la mujer. De este modo, el cine es reflejo de la sociedad patriarcal que se hereda del siglo XIX, el cual se puede decir que en España se alarga hasta la década de los años 30, pues es un país atrasado tecnológica, e industrialmente, falto de infraestructuras y carente de inquietudes sociales, políticas o culturales. Algo de premonitorio tiene el hecho de que la primera película de producción española sea *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza* (Eduardo Jimeno Correas, 1896) por el papel que la religión jugará en el cine español en general, pero también en la imagen de la mujer, constreñida desde el poder por causa de preceptos religiosos y sociales. Las primeras películas con argumento pertenecen ya al género de la *españolada*, donde la mujer aparece presa de su clase social y su sexo sin posibilidad de escape, recluida en su hogar. La sexualidad femenina es vista como símbolo de los instintos primarios, la corrupción y la maldad en una prolongación del pecado de Eva que solo tendrá su redención a través del perdón del hombre. En este sentido, la película que se convierte en paradigma de la época es *La aldea maldita* (Florián Rey, 1929), drama rural en el que una mujer que se *pierde* deshonrando a su marido, encuentra el perdón de este tras pagar una durísima penitencia.

El cine durante la etapa de la II República continúa por estos cauces, pues, a pesar de la apertura que experimenta el país en materia de libertades y logros sociales –de los cuales la mujer no es ajena–, la llegada de la República coincide con la del cine sonoro. La industria española no está preparada para la implantación del nuevo avance tecnológico, pues al retraso estilístico se une la crisis económica de 1929 –baste decir que en 1931 se rueda una sola película. La primera productora capaz de afrontar el cambio

es CIFESA asociada a una ideología derechista. En materia política surge el debate sobre el sufragio femenino, el cual creará fricciones incluso en el seno de los progresistas, divididas entre los que pensaban que el advenimiento de la República daba la oportunidad para una equiparación de derechos entre hombres y mujeres que no podía dejarse pasar (posición defendida por los Socialistas), y los que creían que la mujer aún no estaba preparada ideológicamente para tomar partido, pues arrastraba un lastre de años de ocultamiento y sumisión, y su voto sería mayoritariamente derechista por influencia de la Iglesia (posición del Partido Radical). Este debate se personificó en las diputadas Clara Campoamor y Victoria Kent. Este clima de prudencia se ve reflejado también en las películas de la época, que si bien introdujeron atisbos de modernidad en sus argumentos, siguieron la línea marcada por el periodo anterior. El dúo formado por Florián Rey e Imperio Argentina sigue avanzando en la implantación de la *españolada*, que empieza a tomar ese carácter castizo y autóctono en contraposición a Hollywood, en una reivindicación de *lo español.* En convivencia con este tipo de películas, incluso dentro de los argumentos de estas, se empiezan a vislumbrar temas más acordes con la época, donde hay una mayor permisividad sexual para el personaje femenino o se trata el tema del divorcio –aunque sea de una manera negativa– . Sí se puede observar cierta desdramatización del tema de la *españolada*, de forma que esa tragedia que supone el honor mancillado de *La aldea maldita* se convierte ahora en una especie de enredo cómico que foca su atención en lo anecdótico y lo folclórico, si bien el argumento sigue siendo el mismo. Mención aparte merecen ciertos intentos de erotismo en el cine que son rechazados e incluso censurados por los gobiernos de derechas. Así pues, en líneas generales, y pese a la llegada de la libertad, da la sensación de que la imagen de la mujer en el cine español sigue siendo la misma. Por otra parte, hay que destacar que la paulatina entrada de la mujer al mundo laboral se produce también en la industria cinematográfica: en esta época aparece la primera mujer directora, Rosario Pi.

La Guerra Civil Española supone un paréntesis en la evolución del cine español, dejando de lado las bases que se habían sentado durante la República hacia esa mezcla de *star system* hollywoo-

diense y españolada que será seña de identidad en los años posteriores. El cine propagandístico que el conflicto exige, favorece el género documental. Muchos de estos documentales nos muestran el papel que la mujer juega dentro del conflicto, como ocurre en *La mujer y la guerra* (Mauricio A. Sollín, 1938).Entretanto, la mujer sigue conquistando terrenos profesionales dentro de la industria, pues mientras los hombres luchan en el frente, las mujeres trabajan en la logística de la retaguardia. Así nos encontramos con mujeres en el campo de la crítica, el guión o las relaciones públicas. Los rodajes en la Alemania nazi que algunos directores franquistas empiezan a realizar en esta época tendrán mucha importancia en la creación de ese *star system* a lo español, que a través de actores y actrices cuya imagen es elevada a los cielos, cumplirá una función alienante sobre la población de la posguerra. En cuanto a los documentales del bando nacional, estos estarán destinados a ensalzar la figura de Franco, como ocurre en *Franco en Salamanca I y II* (1937), donde encontramos esa secuencia en la que la pequeña Carmencita lanza un mensaje a los niños del mundo mientras su padre mueve los labios en un discurso ensayado y dirigido, imagen que se convierte en símbolo de lo que será la mujer en la etapa franquista, pura marioneta en manos del dictador que sancionará a través de su imagen sumisa los valores del ideario fascista.

Ese ideario, en lo que se refiere a la mujer la devuelve a preceptos prácticamente medievales, pues en su base se encuentra un ultracatolicismo y un ultraconservadurismo que insta desde el poder a recluirla en el hogar sin otro cometido que el cuidado de sus hijos y la obediencia a su marido. Esta anulación de la población femenina se institucionaliza a través del Movimiento y la Sección Femenina de Pilar Primo de Rivera. El cine de la posguerra instala, como ya hemos adelantado, un sistema de manipulación ideológica que bebe directamente del *star system* hollywoodiense haciendo de los actores y actrices más conocidos –cuando no se promocionan nuevos rostros– prototipos de conducta para el pueblo. El autor llama la atención sobre cómo muchas de esas nuevas actrices tienen un nombre en diminutivo, convirtiéndolas en eternas niñas: frágiles, dóciles, sensibles, sumisas e intelectualmente inferiores.Esta manipulación se sirve también de falsear la

realidad y la historia a conveniencia del régimen, con argumentos que presentan a los vencedores de la guerracomo representantes de la virtud y a los vencidos como símbolo del vicio. Por ello se asimila a los vencedores con los estratos sociales más elevados, pues el que es virtuoso, moral y decente merece un próspero destino y, al contrario, los vencidos están condenados a la pobreza. Una vez más se utilizará la imagen de la mujer con connotaciones negativas como símbolo de la patria mancillada y al hombre como su salvador, tal y como ocurre en *Porque te vi llorar* (1941, Juan de Orduña).

Con este panorama, el cine de posguerra tiende a encasillar los personajes femeninos en tres tipos: la dama de la alta sociedad, frívola y boba pero casta y obediente; la muchacha de las clases populares, la graciosa de la película, aglutinadora en su persona de los temas folclóricos pero prolongación, a su vez, de las virtudes de las damas de la alta sociedad, modelo ejemplarizante de comportamiento; y la llamada «vampiresa», representación del pecado y la perdición del hombre, cuyo papel está destinado únicamente a moralizar el relato sin entrar en consideraciones psicológicas como ocurre con su modelo hollywoodiense, «la mujer fatal». Todas ellas completan al personaje masculino protagonista, el héroe gallardo poseedor de los valores militares que se sancionan desde el poder, al que en realidad la presencia femenina molesta y distrae de su verdadera misión. Aquí se ha querido ver una apología de la homosexualidad, en la que tiene más importancia el compañero de trincheras que la mujer, al modo quizá de los héroes de la mitología griega. Y es que este tipo de películas de temática castrense van desplazando a la españolada, pues esta se identifica demasiado con la etapa republicana y se caracteriza por una excesiva frivolidad contraria al comportamiento mesurado que se exige al ciudadano desde el poder. De todos modos, la españolada, está ya asimilada intrínsecamente por el cine español y veremos cómo regresa utilizando nuevos conceptos. A cambio surgen otros géneros con gran fuerza. Así, el cine histórico resulta perfecto para esa manipulación ideológica al servicio del Régimen, contando la historia según su conveniencia. La mujer es muchas veces protagonista de estas películas, sirviendo una vez más de modelo de conducta pues siempre se sacrifica por España. Tam-

bién gana gran fuerza el melodrama romántico, en el que la mujer de la época, que a la postre es el principal destinatario del cine, se ve representada, de modo que los argumentos tratan sobre amores imposibles y sobre la tan temida soltería –que es uno de los estigmas de una España en la que la guerra ha mermado a población masculina–, instaurándose el modelo de la mujer sufriente. Se trata del llamado cine de complejos, en el que las protagonistas tratan de escapar al destino que por su condición de mujer les depara el futuro, que no es otro que convertirse en una solterona o meterse a monja si no logran un matrimonio redentor.

Junto con estas tendencias oficialistas surge a finales de los cuarenta la llamada «generación de los renovadores», cineastas que sí tratan de reflejar en sus películas la verdadera realidad del país aprovechándose de los resquicios que el sistema permite para ello. Estos cineastas son Antonio del Amo, Manuel Mur Oti, José Antonio Nieves Conde y Antonio Ruiz Castillo. Con ellos se da un giro a la imagen de la mujer, mostrándose el ocultamiento y la marginación a la que la sociedad española somete a la población femenina. En este sentido cabe destacar la película *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) que desde una perspectiva neorrealista, retrata a unos personajes rurales que fracasan en sus aspiraciones de prosperar en la ciudad, a la que llegan atraídos por las bondades de la incipiente sociedad de consumo y acaban cayendo en las capas más marginales de la misma, tocándose el tema de la prostitución. Y es que el éxodo rural que se produce en estos años provoca la proliferación de situaciones de marginación y exclusión social en las ciudades. El cine, desde un particular realismo social condicionado por la existencia de la censura, se hace eco de estas situaciones, surgiendo cineastas que sortean con ingenio los obstáculos que el censor pone en sus caminos a través sobre todo de soluciones cercanas al esperpento valleinclanesco: Berlanga, Bardem y Ferreri, a los que habría que añadir al guionista Rafael Azcona. Estos directores, aglutinados por el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C.), servirán de punta de lanza hacia un cine más acorde con la realidad que vivía la sociedad española, alejado del oficialismo y sirviendo de ejemplo a la generación posterior de Saura, Camus, Martín Patino o Borau, que se ha dado en llamar Nuevo Cine Español escuela que

se gestó, por así decirlo, en las Conversaciones de Salamanca de 1955. Las películas de Juan Antonio Bardem son quizás las más crudas y cercanas a la realidad: el tríptico compuesto por *Muerte de un ciclista* (1955), *Calle Mayor* (1956) y *Los inocentes* (1963) abre para el público una vía de escape alejada de un cine oficialista cuyo afán de manipulación no puede esconder una realidad desalentadora. La descarnada realidad que vive la mujer de la época se ve representada sin tapujos en los trabajos de estos directores. Paralelamente, encontramos de nuevo en esta época a mujeres directoras, destacando Ana Mariscal, quien adopta las fórmulas neorrealistas en sus películas y Margarita Alexandre.

Mientras tanto el cine dominante en las pantallas era el promovido por el poder, concebido como espectáculo para adormecer al pueblo. De este modo, la españolada continúa su evolución hacia el «ciclo del cuplé» de Sara Montiel, las películas con niñas –defensa de la institución familiar promovida desde el Opus Dei–, las comedias amables a modo de sainete que estereotipan y fijan las clases sociales (*Historias de la radio,* José Luis Sáenz de Heredia, 1955) o las «comedias rosas costumbristas» que endulzan la realidad presentando la vida urbana como una continua alegría (*Las chicas de la Cruz Roja* Rafael J. Salvia, 1958). Todas estas películas presentan a una España en desarrollo económico desde un punto de vista muy optimista. Este cine tendrá su continuidad en el costumbrismo yeyé de Paco Martínez Soria en los sesenta. Esta década se caracterizará por un mayor aperturismo del país, que poco a poco se instaura en la sociedad de consumo y empieza a recibir influencias del extranjero, sobre todo con el auge del turismo y el retorno de los emigrantes. La mujer se libera poco a poco de los modelos sancionados por la Sección Femenina, promoviéndose una imagen más moderna, aunque todavía sometida; ahora puede ser urbanita, con estudios y trabajadora. Surgen en esta época movimientos de contestación al cine oficial, que se ve paulatinamente marginado por casposo y anodino y por dar una imagen que se empieza a percibir como estereotipada.

A finales de los sesenta nos encontramos con un panorama heterogéneo en el que la influencia extranjera y el paulatino aperturismo, marcado por una relajación de la censura, propician la aparición de nuevos enfoques en el cine español tales como expe-

riencias vanguardistas o nuevos géneros como el de terror. Es la etapa de madurez del Nuevo Cine Español, cuya película clave para el tema que nos trata es *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964), pues advierte en su argumento sobre la opresión a la que la mujer se ve sometida. A través de un tempo narrativo lento y planos largos y asfixiantes, se crea entre los protagonistas una tensión sexual en la que el personaje femenino tiene mucho que perder y poco que ganar, pues está en juego su moralidad bajo el hipócrita y machista punto de vista impuesto por la sociedad de la época.Aparece ahora uno de los grandes renovadores, Carlos Saura, que hará un cine de crítica social mostrando cómo en una España tan cerrada el inconsciente colectivo se ha llenado de tabúes y contradicciones, donde la mujer es símbolo del propio país. Este clima favorece la aparición de nuevas escuelas, como la que surge en Barcelona bajo el paraguas del movimiento intelectual izquierdista pequeño-burgués llamado *gauche divine*, o la llamada «tercera vía», que tiene a su mentor en el productor José Luis Dibildos y que describe la cotidianeidad de una sociedad en plena transformación. Cabe destacar en este sentido la película *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1972), en la que una mujer de mediana edad descubre que en realidad es un hombre y, al cambiar de vida, descubre el sometimiento al que la población femenina estaba condenada.

Esa heterogeneidad de géneros, escuelas y experiencias que encontramos en el cine español de la última etapa del franquismo sufre su particular «contrarreforma» en los años de la Transición, como si el patriarcado dominante recelara de las libertades que un país en democracia otorgaría legalmente a la mujer. De este modo, esta es objeto de sátira en el llamado cine de «el destape», que intentará ridiculizar desde lo rancio todo lo que tenga que ver con el cambio. Es un cine muy vinculado en lo ideológico a la vieja escuela junto con «el landismo» la reacción a las nuevas corrientes. Estas pueden dividirse en tres grupos: el cine militante de izquierdas, crítico no solo con el franquismo sino también con la sociedad burguesa, (representado por Juan Antonio Bardem o Eloy de la Iglesia); el cine asociado a los nuevos tiempos, que destaca por su moderación tanto formal como argumental, en la línea ideológica marcada por la propia Transición (Fernando Colomo,

Fernando Trueba, José Luis Garci); y el cine vanguardista o *underground*, que queda fuera de consideraciones ideológicas (Álvaro del Amo, el primer Almodóvar).

La liberación de la mujer y la igualdad ante la ley recogida por la nueva constitución abre un debate entre las diferentes ideologías feministas acerca de cómo deben afrontar los cambios. Ya con el gobierno socialista de Felipe González se institucionaliza la causa a través del Instituto de la Mujer y los Planes de Igualdad, pasando a ser un instrumento más de los partidos políticos. Poco a poco aparecen nuevas mujeres directoras, como Josefina Molina, Pilar Miró o Cecilia Bartolomé. Pilar Miró formó parte del gobierno socialista como Directora General de Cinematografía primero y como Directora General de Radiotelevisión Española, después, creando una política de ayudas para la realización de películas españolas que las hicieron dependientes de las instituciones hasta nuestros días. Una consecuencia del control estatal sobre las producciones fue la paulatina extinción de los productos más reaccionarios, desapareciendo la españolada y sus secuelas de las pantallas, de tal modo que poco a poco la mujer deja de verse vejada y marginada en el cine español. A los movimientos feministas se unieron en esta etapa los colectivos homosexuales que se habían visto igualmente degradados durante el franquismo, representados en el cine por las provocativas películas del primer Almodóvar y de Eloy de la Iglesia. Por otra parte, empieza a verterse una mirada distinta hacia la sexualidad femenina y su poder de manipulación, equiparándola a la masculina. De este modo, la *femme fatal* que en el franquismo representaba el vicio y la maldad para servir de contrapunto al incorruptible héroe masculino y que siempre acababa mal, se convierte ahora en la escenificación de hasta dónde puede llegar la mujer para vencer al patriarcado dominante utilizando para ello las armas que le son propias, una devoradora de hombres castradora que ha atemorizado desde la antigüedad al subconsciente masculino, idea que está en los argumentos de las películas *La petición* (Pilar Miró, 1976) y sobre todo *La Sabina* (José Luis Borau, 1979).

El género de mayor éxito durante los años ochenta será la comedia, que presenta las bondades de la nueva sociedad e instaura el estereotipo del español medio, fijándose sobre todo en la

llamada nueva clase media, en la que una mujer aguerrida y comprometida con los nuevos tiempos comparte pantalla con un hombre desubicado ante un mundo el cual no está preparado para entender. Estos parámetros están en la base de la «movida madrileña», que introduce lo *kitsch* y la provocación en la vida cotidiana de los españoles, atrayendo hacia la cultura de masas elementos tomados de la contracultura, quedando así la provocación y lo revolucionario insertados en la maquinaria del sistema, del cual forman parte irrevocablemente. Contra esta asimilación hubo cierta reacción abanderada por otra hornada de mujeres directoras (Isabel Mulá, Pilar Távola, Cristina Díez, Ana Andreu e Isabel Coixet), que sin embargo no consigue desprenderse del todo de la contaminación ejercida por el poder adoleciendo de demasiada provocación y poca reivindicación. Con el tiempo, esta etapa se supera a través de una moderación que desprende un halo de normalidad para con la nueva democracia incipiente y que equipara a España con los países de su entorno. Así, los años noventa suponen la normalización de la incorporación de la mujer al mundo audiovisual. Estas nuevas directoras se caracterizan por una mirada hacia lo femenino desde la naturalidad, de modo que ya no se vean como algo excepcional los personajes de mujeres fuertes, independientes, liberadas, etc. Sin embargo, esta incorporación de la mujer a la realización no se ha producido con el ritmo que una sociedad moderna e igualitaria requiere, estancándose coincidiendo, curiosamente, con el mandato del Partido Popular. Parece que siguen habiendo rémoras a la hora de la incorporación total de la mujer al cine español. Consecuencia de esto es que en la mayoría de las películas españolas contemporáneas, la mirada hacia la mujer sigue siendo desde un punto de vista masculino, y aunque se han ganado batallas con respecto a la opresión que se sufría durante el franquismo, da la sensación de que todavía es necesario dar un paso más allá en la reivindicación de la mujer en el cine español, pues todavía nos encontramos con películas, extraordinarios éxitos en muchos casos, cuyo fondo es netamente retrógrado y patriarcal

Jacobo Siruela y la red de soñadores

David López

«La historia de los sueños nunca ha sido escrita. Nadie hasta ahora ha emprendido una tarea tan inabarcable, tan insólita y, en cierta manera, tan insondable».

Son las primeras frases escritas por Jacobo Siruela en *El mundo bajo los párpados.* ¿Cabría escribir esa historia? ¿Cuántos sueños habrá segregado la especie humana desde que comenzó su soñar? ¿Habrá alguna conciencia capaz de visualizar ese grandioso espectáculo? Quizás sí. Y quizás sea algo que Jacobo Siruela llama «Otredad» y, quizás, ese fabuloso espectáculo esté teniendo lugar en el templo del alma.

El mundo bajo los párpados analiza, y sacraliza, eso que sean los sueños –los sueños, en principio, «humanos»– en cinco capítulos no numerados. El primero lleva por título «Los sueños y la historia» y en él se muestra cómo el transcurrir de los hechos de la Historia, digamos, canónica, estuvo afectado por los sueños de sus más conocidos protagonistas: Aníbal supo por Júpiter en un sueño que devastaría Italia, el general Patton llamaba a su secretario personal cuando un sueño le sugería una nueva estrategia, Bismark conquistó Austria influido por un sueño, Cromwell soñó de niño que le habían nombrado rey de Inglaterra... En este capítulo hay una narración muy impactante: la de un sueño y la muerte de Santa Perpetua. Y otra especialmente iluminadora: la de los irracionales sueños en los que Descartes fue tomado por el «Espíritu de la Verdad». Lo último que nos ofrece este capítulo son historias de sue-

---

Jacobo Siruela: *El mundo bajo los párpados*, Atalanta, Girona, 2010.

ños inspiradores: Kepler, Haendel, Wagner, Berlioz, Mozart, Chopin, Stravinsky... «¿Debemos acaso continuar poniendo ejemplos?», pregunta Jacobo Siruela. «¿No lo hemos visto con suficiente amplitud? El arte, la religión, la filosofía, la ciencia, lo política, incluso la guerra, es decir, cualquier actividad humana se ve periódicamente influida por ciertos «mensajes» oníricos plenos de sentido para el actor que los recibe en el escenario del sueño».

¿Cuál sería el origen de esos mensajes? La respuesta me ha parecido encontrarla entre los velos y las frases del segundo capítulo, el cual lleva por título «El sueño y lo sagrado». Aquí encontramos una erudita narración de los rituales oníricos de la Antigüedad, la mayoría de los cuales estaban destinados a curar enfermedades. Destacan las narraciones de templos y estatuas: las frases de Jacobo Siruela se mueven con singular eficacia y elegancia entre ellos. Es de celebrar su referencia a Mesmer, el mago/terapeuta del «magnetismo animal» que curaba a los enfermos con una varita mágica. Un absurdo. ¿Habrá algún método de curación que no sea absurdo? Jacobo Siruela no se hace esta pregunta, pero sí afirma (p. 120) que el tratamiento de Mesmer no tenía ningún efecto sobre los escépticos... ¿Qué es entonces lo que cura? ¿A qué fuerza se está apelando cuando se rinde culto a un dios de la curación como, por ejemplo, Asclepio? Pues al alma: «el único ámbito de lo sagrado, el único templo donde se constelan todos los dioses y los *daímones*, todas las tensiones de luz de luz y oscuridad del mundo. En suma, incubar un sueño, en el sentido antiguo del término, era ponerse en contacto con todas las fuerzas ambivalentes de lo anímico, para alcanzar la unión de opuestos, esa misteriosa forma sagrada de completar el sentido del ser». El alma... Lo sagrado... Jacobo Siruela parece consciente de que estas palabras pueden perturbar determinadas conciencias confinadas en determinados credos: «El hombre moderno suele sentir de forma natural un profundo rechazo hacia lo «sagrado». Según su mentalidad, toda experiencia o manifestación psíquica que se sitúe más allá de los límites prefijados por el discurso de la razón empírica *es* ilusoria, subjetiva. Pero esto, más que un axioma sobre la naturaleza del psiquismo, responde más bien al deseo imperioso de que la realidad siempre se ajuste a los postulados racionales de las teorías consensuadas» (p.124).

El tercer capítulo de *El mundo bajo los párpados* se titula «El espacio onírico» y, tras un par de citas cruciales, empieza así: «¿Dónde estamos cuando soñamos? Parece una pregunta ociosa, pero ¿puede alguien contestarla?» En realidad esta pregunta de Jacobo Siruela cabría plantearla en cualquier «momento» de nuestra conciencia: ¿Dónde estamos ahora? Desde luego la Física moderna no tiene ninguna respuesta sólida que ofrecernos. En este capítulo encontramos un interesante estudio de los sueños lúcidos: la capacidad que tenemos algunas personas de saber, dentro del sueño, que estamos soñando: un fenómeno del que ya habrían dado cuenta San Agustín o Santo Tomás y que, por fin, habría sido «probado» científicamente (si es que la ciencia prueba alguna hipótesis). También se nos habla en este capítulo de la posibilidad de dirigir los sueños, a partir de las vivencias (las vivencias de sueños) y las teorías oníricas de un sinólogo del Collége de France: el marqués d'Hervey de Saint-Denys. Hay una gran pregunta –una pregunta infinita– que plantea Jacobo Siruela en la página 180: «La cuestión radica en conocer cuál es la naturaleza del autor de la obra que ahí se representa. ¿Quién es el autor de esa interminable serie de representaciones? Parece un chiste, pero el autor es *otro*. La parte invisible y subyacente que está más allá de los sueños. Más allá de cualquier espacio interior.» Se abisma aquí Jacobo Siruela en la teología.

El cuarto capítulo se titula «Sueño y tiempo». En él leemos (p. 193): «Los sueños no nacen ni se desarrollan en la dimensión espacio-temporal del mundo físico [...] El tiempo onírico no pertenece al mundo físico sino al mundo psíquico, y toda su fenomenología ha de entenderse fuera de las leyes espacio-temporales de la materia, ya que la única y verdadera sustancia del tiempo onírico descansa en la experiencia interior».

Esta ubicación de lo onírico fuera de lo «físico» quedará problematizada poco después por el propio Jacobo Siruela, el cual, para legitimar la posibilidad de los sueños premonitorios, narrará el progresivo agrietamiento del edificio de la Física clásica hasta llegar a la teoría de la sincronicidad que enunció Jung. De esta desbordante teoría habla Jacobo Siruela así (y así abandona esa idea de que los sueños y lo físico pertenecen a ámbitos diferenciados): «La teoría de la sincronicidad nos abre a una nueva

(o antiquísima) visión de lo real, en la que en lugar de contemplar el universo como algo determinado por la causalidad, y la mente y la materia como dos realidades separadas, empezaremos a entender la existencia de un complejo *pluriverso* multidimensional, semejante a un organismo vivo de proporciones inimaginables. En el interior de ese universo psicofísico, eternamente creador, emergen de lo ignoto ciertos arquetipos o conjunciones significativas, que se manifiestan tanto en el plano psíquico como en el material, revelando así la unidad esencial de la naturaleza» (p. 240).

El quinto y último capítulo de *El mundo bajo los párpados* se titula «Sueño y muerte» y arranca junto a una foto de un hombre que no se sabe si duerme o si está muerto. ¿Qué tienen en común el sueño y la muerte? ¿Será que el abandono del cuerpo –del cuerpo soñado– no implica dejar de soñar, no impide soñar otros cuerpos en otros mundos? Jacobo Siruela se adentra en los espejismos de la vida, el sueño y la muerte así: «Si partimos del supuesto científico de que la estructura y composición de la materia es *multidimensional*, ¿por qué encerramos entonces la realidad psíquica en el estrecho ámbito del cerebro delimitado por las cuatro dimensiones que perciben nuestros sentidos?» (p. 289). Creo que es una pregunta excepcional: una posibilidad más de convertir la narración de la Física actual –y las actuales narraciones sobre la vida, los sueños y la muerte– en koanes zen: en bombas lógicas capaces de abrir ventanas prodigiosas. La muerte... ¿iremos a la nada o a *otra parte*? Pero, por cierto: ¿dónde estamos ahora? Leamos a Jacobo Siruela: «Las viejas fórmulas ilustradas se han hecho rudimentarias y el universo se ha vuelto demasiado complejo. La visión materialista no tiene nada que ofrecer al respecto. Nada, salvo su creencia en la *nada*. Y ese frío concepto abstracto sólo sirve ya de escudo contra el miedo cerval que produce al materialista cualquier posibilidad, por remota que sea, de que su calculado programa sea falso, y que en lugar de desparecer en la nada oscura, como había planeado, la conciencia se vaya a *otra parte*..., como hacen las partículas elementales» (p. 293). Sueño/muerte... sigamos leyendo: «Gemelo de la muerte, el sueño sería entonces esa huidiza morada plutónica en la que entramos cada noche, inocentes como niños, al cerrar tranquilamente los párpados».

También cabría entrar en una obra literaria como el que se dispone a soñar. *El mundo bajo los párpados* es un lúcido sueño de palabras, muy bien construido por su demiurgo (Jacobo Siruela): un sueño de palabras que, sin duda, aportará muchos nutrientes a esa red de soñadores que constituye nuestra civilización actual ©

La vida entera después de la batalla

Almoraima González

Decía Walt Whitman que su música no sólo sonaba para los victoriosos, sino que también lo hacía para los derrotados y los muertos. Que las batallas se pierden con el mismo coraje con que se ganan. Y una aprende así que la vida hay que cantarla siempre. No sólo cuando es belleza, también cuando es su ausencia. También cuando maldad y vida puedan ser la misma cosa. Porque, si tratándose de sentir, hay que sentirlo todo, cuando se trate de cantar habrá que cantar el universo entero. Y con esta idea sobrevolando sus versos parece que ha concebido Rosa Romojaro *Cuando los pájaros*, que acaba de hacerse con el Premio Internacional Antonio Machado en Baeza. Como ya hiciera en el poemario anterior (*Poemas de Teresa Hassler. Fragmentos y ceniza*, Hiperión), vuelve a dotar de un matiz especial a éste que tengo ahora entre las manos, caminando siempre hacia delante y apoyándose para avanzar en los que son ya los auténticos pilares de su arquitectura poética.

Aunque siempre medidos en su contención, los poemas ahora son un poco más libres (no me refiero sólo a la métrica, que también experimenta un cambio reseñable, a favor del verso libre con mucho ritmo), ávidos de decir, deseosos de cantar la vida –cuando es belleza, cuando es dolor–. Es casi inevitable que haya sentimiento aquí, pero lo hay en sintonía perfecta con lo especulativo: una situación concreta, un plano congelado, su forma de sentir

---

Rosa Romojaro: *Cuando los pájaros.* XIV. Premio Internacional Antonio Machado en Baeza. Hiperión, Madrid 2010.

algo en un momento único son el punto de partida de sus ideas, de la esencia última de un pensamiento. El poemario está conformado por dos grandes apartados, «Vuelo» y «Valle», encabezados por citas muy reveladoras, de Pessoa y de Whitman, respectivamente. La primera parte la componen trece poemas que revelan el despegue, el despliegue, del ánimo de la autora. Once más dos, si singularizamos los dos últimos, que no responden al tono general del apartado. Me estoy refiriendo a seis maravillosas «Tankas del miedo a volar» y al sobrecogedor poema en memoria del vuelo JK 5022, «Cajas negras». El resto del conjunto primero son poemas de identificación de la poeta con el paisaje natural, la historia de un reencuentro con la palabra, no sé si una reconciliación, pero sí desde luego una relación nueva. Una renovación de sí misma donde sólo necesita un instante para comprender de nuevo la urgencia de vivir (»Este instante de otoño es el otoño./ Y es mío»). La realidad atravesada por el filtro de su pasado no es ya la realidad misma, la que podría dictar la Razón, sino el mundo interior de la mujer que la vive. Sólo en el segundo de los dos poemas mencionados le conviene descartar por un momento lo subjetivo, desvincularse de la unidad del apartado y entrar de lleno en la realidad apremiante, denunciando por primera vez lo que sí que es un hecho constatado.

No es difícil darse cuenta de que aquí ha ocurrido algo. Se han recuperado el deseo y las riendas de la propia voluntad y, cuando esto ocurre, es necesario avenirse a lo nuevo, adaptarse a la que será nuestra nueva piel, ésa por donde vamos a empezar a percibir el mundo nuevo. Hay que recuperar el equilibrio para poder coger impulso. Y tomarse un respiro a tales efectos es lo que hace la poeta en el segundo apartado del libro, el valle donde toma aliento. Su voz poética acorta entonces las distancias para hacerse primera persona en la mayoría de los poemas. Los primeros del libro hablaban de la protagonista desde fuera; no hay narrador, es ella quien habla en la distancia: qué fue de la mujer de la tarde, «sentada ante la orilla en el otoño/ de la playa desierta/. Como una hoja de arce/ entre dos páginas de un libro/ borrando con su cuerpo las líneas de arena/. Como algo puesto ahí que un día se descubre/ confundido en el ocre. Es media tarde./ Y es la misma mujer». Pero en la segunda mitad del poemario la protagonista y

su voz se han acercado como digo, y así, decidida y valiente, la que páginas atrás fuera hoja de arce, decide liquidar sus reservas, descorchar la botella y empezar de nuevo: *Esta noche lo inicio: «No hay pasado»*. Y con el pasado dice adiós a la que fue, «abrazada a mí misma con compasión de mí,/ que allí permanecí en soledad y quieta/ sin ni siquiera un Dios que llevarme a mi fe,/ que soporté la helada de las noches/ y la aguda cuchilla del sol sobre mis ojos/ que fui baqueteada por vientos y mareas, /que llegué a no saber quién era y para qué/ [...] Pero aquí estoy, después de la derrota, / diciendo lo que fue. Dejándome llevar / por mi deseo».

De la mano de un simbolismo muy personal, potencialmente tan rico que cada uno de sus elementos puede llegar a tener varias caras; significados que se acomodan a los distintos estados de ánimo (fíjense que pájaros, mar, cielo o árboles no siempre susurran lo mismo al lector), la que canta se entrega a lo que ofrece la vida, ejercitando su mirada para ver de nuevo lo mismo de siempre. Romojaro recrea la vida en una fluencia de imágenes que emanan la serenidad del que asiente porque ha entendido. Esa naturaleza sosegada, además de cierta contención lingüística, que nos resultan tan familiares en ella, devienen en poemas realmente complejos –en su simbología, en su parquedad–, donde nada es obvio ni contiene un sólo significado; y donde por el contrario, laten encerrados verdaderos hallazgos que irá desentrañando el lector como quien abre un precioso regalo. Abro uno al azar y descubro momentos maravillosos, de puro deleite estético, como el que nos brinda «El árbol de los mirlos» cuando desea «entrar en esa copa como un vino/. Girar en su vacío./ Buscar el acomodo./ Ser copa./ La copa».

Recupero lo que dije al principio sobre la relectura de sus pilares poéticos, porque me parece importante que en *Cuando los pájaros* siga vibrando el espíritu de sus primeros libros, que podamos reconocerla en su sobriedad, por su bagaje clásico, el perfecto engranaje métrico. El lector encontrará poemas donde no hay acción, donde no hay un discurso real con un método preconcebido; donde parece que la autora vaya dando pistas, ideas sueltas, para que no sea hasta el final cuando encontremos el hilo que les dé su sentido pleno. Todo en la poesía de Rosa Romojaro está cui-

dado con esmero: el lenguaje, la palabra (ésa que alivia, que cura), cada verso que pule con delicadeza y que libera de sentimentalismos y de gestos innecesarios. Magnífica conocedora de la tradición, es capaz de actualizar y personalizar lo que grandes maestros hace ya tiempo que hicieron. Porque en este libro hay antiguos ecos que, sin duda, reconocerá el lector, además de la orientación expresa que delata el descontento de un Álvaro de Campos extranjero siempre donde quiera que va, o la impotencia atrapada en la sombra del cuervo de Poe. Pero a pesar de este descontento y de, en ocasiones, la impotencia, no hay acritud en sus palabras: prefiere lanzarse orgullosa a la vida, aunque ésta a veces sea el dolor, aunque sea la derrota ©

El tesoro oculto en una isla

Rafael Espejo

Salvo un breve muestrario en alguna antología parcial[1] la obra poética de Fina García Marruz (La Habana, 1923) había pasado desapercibida a nuestras editoriales. Ni siquiera su pertenencia al grupo formado en torno a la revista *Orígenes* (José Lezama Lima, Gastón Baquero, Eliseo Diego, Virgilio Piñera, Lorenzo García Vega o Cintio Vitier, de quien es viuda), ni siquiera el exotismo de ser la única mujer de esa promoción de vates y ensayistas, le había valido para que en España se le prestase micrófono a sus poemas, por lo que la edición de Pre-textos se antoja necesaria. Como también oportunísimo resulta el prólogo de Milena Rodríguez, cuyas exigentes documentación y lectura contextualizan con rigor tanto la obra como las circunstancias personales de la poeta. Quizás el hecho de que su poesía sea desconocida –y casi inédita– no sólo en nuestro país sino en general fuera de Cuba, se deba a que, ya desde su definición, carece de aptitudes mediáticas, quiero decir: una mujer sencilla –porque en su caso personaje poético y autora coinciden–, doméstica, devota de lo cotidiano, de las pequeñas pasiones cocinadas a fuego lento, humildemente religiosa, despreocupada de su estilo, etc. son valores que no casan bien con el autor de masas. Pero por suerte ese tesoro oculto, como indica Milena Rodríguez en el prólogo, ha sido desenterrado, y con la

---

Fina García Marruz: *El instante raro (Antología poética)*. Edición, selección y prólogo de Milena Rodríguez Gutiérrez. Pre-textos, Valencia, 2010.

[1] *Once grandes poetisas hispanoamericanas* (1967), *La maldad de escribir. 9 poetas latinoamericanas del siglo XX* (Igitur, 2003) y *Voces y perspectivas en la poesía latinoamericana del siglo XX* (Visor, 2009).

concesión de varios premios en los últimos años[2] y la amplia antología que ahora nos ocupa, se hace justicia con una de las voces más personales de la poesía contemporánea en español.

Tres son los libros capitales de Fina García Marruz: *Las miradas perdidas* (1951), *Visitaciones* (1970) y *Habana del Centro* (1997), aunque también se recogen en la antología muestras de otros dos libros menores: *Nicaragua* (1987) y *Obra poética* (2008), donde se da oportunidad a poemas desterrados en su día de *Las miradas perdidas*. Y si bien una voz se va definiendo a medida que la obra avanza, ya desde los primeros poemas detectamos cuatro o cinco rasgos comunes a las varias edades de la autora, sus valores sempiternos. No es válido aquí, por lo tanto, hablar de una madurez progresiva en temas y formas. Es más: dado el desaliño voluntario, o al menos consciente, que he mencionado antes, el lector se encontrará alternativamente con motivos coloquiales y maneras barrocas, incluso en un mismo poema a menudo se ceden la vez el discurso en apariencia espontáneo con imágenes conceptistas –torsionadas en su hermetismo–, el adjetivo revelador junto a una rima descuidada, etc. ¿Falta de carácter? No es esa la cuestión, estamos hablando de poesía. Y en poesía las indefiniciones, si se saben explotar, acaban sumando. Por ejemplo: si estamos ante la obra de una mujer que hace de la humildad y la pobreza sus señas de identidad, una mujer que entrona sin prejuicios la familia y el calor acostumbrado del hogar, ¿por qué *El instante raro*? Es obvio que no se refiere a momentos de excepción, sino a todo lo contrario. Así, entonces, cuando observa a unos chivos comiendo desperdicios en un descampado: «Un poco parecidos los encuentro a mis versos./ Algo deslavazados, ni bien ni mal del todo./ Acá un mate apagado, allá un fulgor humilde,/ y espacios que aún alientan entre arrumbados oros.» (p. 153).

Un estado de alerta constante, ése, que probablemente aprendió de su abiertamente reconocido maestro, José Martí: «No se ha de decir lo raro, sino el instante raro de la emoción noble y gra-

---

[2] Aunque fue Premio de la Crítica en 1987 y 1991 y Premio Nacional de Literatura en 1990 –los tres en su país– es, sobre todo, con la obtención del Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda en 2007 cuando ha sido tomada en consideración.

ciosa». Sin exhibiciones retóricas, pues, y sin excesivas tensiones emocionales los poemas van uno a uno recorriendo –al tiempo que lo trazan– el mapa de las devociones privadas de Fina García Marruz.

Y todo subrayado por su vocación franciscana, omnipresente tanto en las maneras como en los mensajes. Una religiosidad la de su mirada que abarca lo ético, lo estético y lo espiritual «no en lo que permanece siempre huyendo,/ sino entre lo que, huyendo, permanece». Es decir: en lo ordinario, en lo superficial, en la anécdota que origina el poema, la poeta encuentra siempre una luz cosmogónica que sigue y atrapa, dejando suspendido un aura de misterio y entendimiento asombrosos, amén de proporcionarse a sí misma varias capas de significación:

AMA LA SUPERFICIE CASTA Y TRISTE

AMA la superficie casta y triste.
Lo profundo es lo que se manifiesta.
La playa lila, el traje aquel, la fiesta
pobre y dichosa de lo que ahora existe.

Sé el que eres, que es ser el que tú eras,
al ayer, no al mañana, el tiempo insiste,
sé sabiendo que cuando nada seas
de ti ha de quedar lo que quisiste.

No mira Dios al que tú sabes que eres
–la luz es ilusión, también locura–
sino la imagen tuya que prefieres,

que lo que amas torna valedera,
y puesto que es así, sólo procura
que tu máscara sea verdadera

(p. 153)

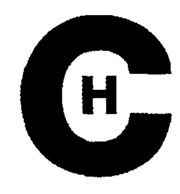
Cierto que las rimas son fáciles, la dicción difícil y que el soneto, hoy por hoy, resulta como poco anacrónico (de hecho, es en los poemas de largo aliento y verso libre donde la poeta alcanza

sus mayores logros), pero es indudable que un olfato insólito lleva a los poemas a recorrer con fortuna una senda poco transitada por la lírica contemporánea: la de la normalidad serena, la de la trascendencia de lo intrascendente, la del desasosiego interior pero sereno. Poemas donde se conjugan, y cito a la propia autora, «el cacharro doméstico y la Vía Láctea», y donde encuentran un comodísimo cobijo sus obsesiones favoritas, a saber: la familia, Cuba, la levedad del ser, la infancia, la muerte y el amor

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON

CON RESIDENCIA EN

CALLE DE , NÚM

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE

A PARTIR DEL NÚMERO,

CUYO IMPORTE DE

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

.... DE .... DE 2010

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN

Precios de suscripción

		Correo ordinario	Correo aéreo
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96.

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

De conformidad con lo dispuesto en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de protección de datos de carácter personal, le informamos de que sus datos de carácter personal son incorporados en ficheros titularidad de la AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO denominados «Publicaciones», cuyo objetivo es la gestión de las suscripciones o solicitudes de envío de las publicaciones solicitadas y las acciones que ello conlleva.

Para ejercitar los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición previstos en la ley, puede dirigirse por escrito al área de ASUNTOS JURÍDICOS DE LA AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO, calle Almansa, 105, 28040, Madrid.


H


MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN


aecid


9 771131 643008


0 0 7 2 9

5 euros